Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução

Projeto Final de Tradução

Tradução Literária e Teoria da Tradução

Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres

Tradução de

Dois Contos de William Trevor

After Rain
Lost Ground

junho de 2015

Banca Examinadora

Profa. Dra. Rachael Anneliese Radhay (orientadora)

Prof. Dr. Pawel Jerzy Hejmanowski

Prof. Dr. Mark David Ridd

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução

Projeto Final de Graduação

Tradução Literária e Teoria da Tradução

Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres

Resumo

A parte teórica do trabalho trata da aplicação da Teoria da Tradução à tradução literária, argumentando a favor da inserção desta última no campo da Literatura Comparada, ao contrário do que vem acontecendo nas universidades, onde os Estudos da Tradução vêm comparecendo como área da Linguística Aplicada. É traçada uma distinção entre as abordagens cientificistas e as abordagens narrativas e testemunhais, privilegiando-se estas últimas com base nas teses de Douglas Robinson, tradutor e teórico norte-americano.

Na parte prática, são traduzidos para o português dois contos de William Trevor, escritor irlandês - *After Rain* e *Lost Ground* (*Depois da Chuva* e *Terreno Perdido*). A tradução é acompanhada de um Memorial de Tradução tecendo considerações sobre as escolhas relativas a estilo e opções tradutórias.

Palavras-chave - tradução, literatura comparada, linguística aplicada, abordagens sistêmicas, abordagens narrativas, tradução literal de obras literárias.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 1

William Trevor 3

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS 10

A Teoria da Tradução e sua História 10

A Tradução Literária e seu Estudo 22

Nabokov e a Tradução "Literal" de Pushkin 30

Beckett como Tradutor de si mesmo 35

Considerações Finais 46

MEMORIAL DE TRADUÇÃO 49

Literalidade e Tradução Literária 49

Registro em Tradução 52

A Tradução de William Trevor 57

Exemplos 58

Observações sobre o Texto Traduzido 65

Referências Bibliográficas 67

AFTER RAIN..... i

LOST GROUND xxv

APRESENTAÇÃO

No Projeto Final de Tradução, optei pela área da Tradução Literária, e o tema escolhido por mim foi a obra de William Trevor, escritor irlandês, um dos grandes nomes da prosa em língua inglesa da atualidade, mas pouco conhecido no Brasil, onde apenas no ano passado seus livros começaram a ser publicados. A Biblioteca Azul, produzida pela Editora Globo, traduziu duas de suas obras em 2014: *A História de Lucy Gault*, e *A Jornada de Felicia*, ambas traduzidas por Elisa Nazarian, e prepara para 2015 o lançamento de *Love and Summer,* ainda sem título em português, além de um volume de contos.

Apesar de seus muitos romances, Trevor é conhecido principalmente pelo gênero em que é considerado um grande mestre: o conto. A publicação de Trevor, tanto tempo ignorado pelas editoras brasileiras, que sempre mostraram marcada preferência por romances, ocorre em um momento de valorização do gênero do conto em todo o mundo, causada, muito provavelmente, pela premiação da canadense Alice Munro, com o Nobel de Literatura em 2013. A conquista de Munro atraiu atenção para esse gênero da literatura, muitas vezes e equivocadamente visto como "menor", abrindo um novo filão que certamente terá efeitos no mercado mundial, o qual o Brasil tende sempre a acompanhar. Considero, portanto, justa e oportuna a escolha de um autor que, daqui em diante, certamente irá receber, embora tardiamente, a atenção que merece.

Na obra deste autor que há tanto tempo leio e admiro, o tema escolhido por mim foi a coletânea de contos *After Rain*, publicada pela Viking Press em 1996 e, mais especificamente, dois desses contos, *After Rain* e *Lost Ground.* A escolha desses contos deve-se a duas ordens bem distintas de fatores. Li esse livro no original em 1997, pouco após sua publicação, já fazem quase vinte anos. Relendo o livro hoje, me surpreende que dos outros contos, embora magníficos, eu tenha apenas vagas lembranças, ao passo

que *After Rain* e *Lost Ground* sobressaem com perfeita exatidão e clareza de detalhes: para mim, eles foram inesquecíveis.

Uma outra razão para essa escolha foi que esses dois contos ilustram com perfeição as duas vertentes da obra de Trevor: uma mais universal e cosmopolita, e a outra centrada em temas especificamente irlandeses, que o autor vem explorando principalmente a partir de meados da década de 1970, quando se acirraram, ao ponto de eclodir em violência terrorista, os antigos conflitos entre católicos e protestantes.

After Rain e *Lost Ground*, além disso, se prestam excepcionalmente bem ao enfoque específico que desejo trazer às considerações técnicas que farão parte do memorial de tradução, que pretendo focar em um tema que para mim é de especial interesse: as questões de registro, sempre presentes na tradução literária, onde narrativas fluentes em terceira pessoa se alternam com diálogos coloquiais e pontuados de expressões informais e cotidianas. A questão é como manter a literalidade de um texto literário na tradução de diálogos que, ao mesmo tempo em que exigem fidelidade escrupulosa, implicam a transposição para um outro vernáculo pontuado por seus próprios idiomatismos, por meio da melhor equivalência possível para que a linguagem apareça como adequada e verossímil. Em suma, como transpor barreiras culturais e linguísticas sem perder a fidelidade absoluta ao texto. Fidelidade, aqui, deixa de se referir apenas a questões de conteúdo ideativo e de literalidade semântica, para incluir também os aspectos relativos ao *tom* do texto sendo traduzido, que trazem informações de importância fundamental sobre a *intenção* do autor e sobre o *contexto* onde o texto se origina e ao qual ele remete.

A seguir, pretendo apresentar o autor e sua obra e situá-lo, como irlandês, no contexto histórico da literatura inglesa atual.

William Trevor

"Minha ficção, vez por outra, talvez lance luz sobre aspectos da condição humana, mas eu não me proponho a isso conscientemente: sou um contador de histórias".

Um mestre contemporâneo

Praticamente desconhecido no Brasil, William Trevor é hoje reconhecido como um dos grandes mestres da ficção em língua inglesa. Sua longa carreira, que teve início em 1964 com o premiado romance *The Old Boys*, se prolonga até os dias de hoje, somando mais de quarenta livros, entre eles romances, coletâneas de contos e peças de teatro. Suas obras por três vezes foram ganhadoras do Whitbread Prize e por cinco vezes foram indicadas para o Booker Prize. Membro da Academia Irlandesa de Letras, em 2002 Trevor foi feito cavaleiro honorário em reconhecimento a serviços prestados à literatura. Às vésperas do anúncio do Prêmio Nobel de Literatura, as famosas casas de apostas de Londres sempre trazem o nome de William Trevor no topo da especulativa lista dos prováveis ganhadores.

Não são poucos os que o comparam a James Joyce. Em uma crítica de 1975, Graham Greene elogiou a coleção de contos de Trevor, *Angels at the Ritz*, como "uma das melhores, senão a melhor, coletânea de contos desde *Dubliners*" (Overbay, 2010, The New Yorker, p.1). Na obra de Trevor, Joyce é uma influência palpável e sempre presente - não os malabarismos linguísticos de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, mas o estilo contido e objetivamente minucioso de *Dubliners*. Tal como em *Dubliners,* os contos de Trevor se lançam a um registro detalhista da vida cotidiana, em toda a sua monotonia e repetitividade, o retrato da vida como ela é, em sua heróica miudeza. E Trevor se compara a Joyce também na mestria da narrativa em terceira pessoa e do discurso indireto, onde a voz do autor se transmuta na dos personagens, tornando-se inaudível. Poucas vezes a onisciência de um narrador se colocou com tamanha modéstia. "É uma estranha trindade -

pessoa, escritor e analista. Tento manter o primeiro e o último fora do que faço".*

Trevor tem um estilo de formalidade simples e de elegância discreta. Sua restrita palheta léxica quase sempre se atém a um vocabulário cotidiano, sua voz nunca é estridente, raramente uma metáfora vem colorir sua prosa. Sua narrativa nunca se afasta muito de um realismo escrupulosamente honesto, e suas descrições são quase naturalistas em sua precisão e em seus minuciosos detalhes. Mas, estranhamente, ao fundo de suas histórias sempre enraizadas em uma realidade sólida, paira um ar de fábula e de mito, tão intemporais e universais são suas breves e profundas representações do drama humano. Em uma matéria de 2009 publicada no *The Guardian*, o crítico Joseph O'Connor descreveu com extrema perspicácia o estilo de Trevor: "as pedras-de-toque da estética de Trevor, desde suas primeiras histórias... são a qualidade esparsamente trabalhada da descrição, um luminoso senso de lugar e uma percepção extraordinária das profundezas ocultas nas conversas sociais. Cada conto se desdobra em um ritmo interno, a clareza da cadência e a graciosa austeridade da escrita alcançando uma exatidão que poucos escritores vivos conseguiriam igualar" (O'Connor, *The Guardian,* 2009, p.1).

Apesar de ter escrito uma longa lista de romances, é na arte do conto que William Trevor alcança o máximo de sua destreza. Tendo começado sua carreira como escultor, Trevor nunca deixou de o ser, mesmo após trocar de ofício. Sua literatura é escultórica em termos de método. Foi Michelangelo quem descreveu a diferença entre pintura e escultura: a primeira, acrescenta e a segunda, subtrai. A prosa de William Trevor é escultórica, reducionista, se dá por subtração, onde menos é mais. Ele parte de uma ideia e a desbasta, reduzindo-a à simplicidade das essências. Em sua própria definição de conto, Trevor o confirma: "Creio que seja a arte do vislumbre... Sua força reside no que é deixado de fora, tanto quanto no que é acrescentado, senão mais. O conto quer a total exclusão do insignificante. A vida, por outro lado, não

---

* Todas as citações de William Trevor foram retiradas de uma entrevista dada por ele a Mira Stout, e publicada em 1989, com o título *The Art of Fiction*, no *The Paris Review 108.*

significa nada a maior parte do tempo. O romance imita a vida, enquanto o conto é puro osso e não pode divagar. É arte essencial".

Em seus temas, Trevor revisita Chekhov, com quem é frequentemente comparado - a fragilidade do casamento, o sofrido e inevitável amor entre pais e filhos, a carga das convenções, crenças religiosas que danam mais que salvam, a monotonia do cotidiano e a eterna e escorregadia busca do amor.

Grande parte de seus escritos tratam da paisagem melancólica e rotineira de cidades pequenas da Irlanda e da Inglaterra, povoadas por pessoas comuns, medianas, sem nada que as faça sobressair que não o drama sempre singular de uma vida humana. Em suas histórias não há lugar para heróis, que Trevor considera enfadonhos. "Contos falam de pessoas comuns. Vejo o lado não-heróico das pessoas como muito mais rico e mais divertido do que o sucesso em preto-e-branco".

Trevor toma como ponto de partida as mentes dessas pessoas comuns e as deixa dominar a narrativa, fazendo o autor esvanecer como presença, sem jamais abrir mão do total controle sobre a história. Seus personagens não são esmiuçados em descrições nem sobrecarregados de adjetivos, mas deixados, pouco a pouco, se materializarem e tomarem forma ao longo do conto para, ao fim, assumirem uma realidade muito semelhante à vida.

Um outro tema que domina a narrativa de Trevor é a percepção distorcida do tempo, seja na história de personagens que vivem reencenando, como na repetição mecânica de um pesadelo traumático, uma infância ou uma juventude perdida, em busca de uma felicidade idílica que nunca existiu, perdendo sua única chance de viver de fato o presente real e concreto, onde a vida é mais que memória e imaginação. Esse tempo distorcido aparece tanto nos contos mais intimistas quanto nas "parábolas protestantes" (Fitzgerald-Hoyt, *Colby Quarterly*, 1995, p. 1) situadas em uma Irlanda que não consegue se desvencilhar do passado de sectarismo e violência, dilacerando vidas no círculo vicioso do olho-por-olho. Em ambos os

casos, os personagens se veem frente à escolha entre se aferrar a formas de ser obsoletas e repetidas por mera compulsão impensada, ou aceitar o desafio de se recriar em bases mais realistas e presentes. Trevor sempre se coloca do lado da realidade, como mostra o título dado por ele a seu livro de memórias de 1995: *Excursions in the Real World*. E o presente é, por excelência, o território de William Trevor: "Ficaríamos perdidos sem o presente... Volto ao passado com muita frequência, mas o presente, por estranho que pareça, é a área que prefiro". Ou então, "A verdade é a coisa mais importante que existe, e se você a perde de vista, sua escrita acabará por se destruir".

Mais que de qualquer outra coisa, entretanto, Trevor fala do perigo do silêncio, dos não-ditos que criam buracos na vida de seus personagens. Flannery O'Connor escreveu uma vez que um conto trata sempre de algo que não havia sido compreendido, a coisa vislumbrada em um canto, descrição perfeita das histórias de Trevor, que também assume a missão de lançar luz sobre esses espaços obscuros. São mentiras, negações e omissões, é o não-falado e o não-pensado que Trevor expõe e esmiúça com a precisão de um cirurgião e a compaixão de um homem bom. Em sua análise lúcida das fragilidades humanas, ele trata seus equivocados personagens com cuidadosa gentileza, sem nunca julgar nem acusar: "Não acredito em preto e branco; acredito nas sombras cinzentas e indistintas... De certo modo, suponho, escrevo para provar essa teoria".

E há sempre a esperança de salvação, um raio milagroso de pura graça que, ao fim vem redimir os personagens de seus dolorosos enganos - o súbito momento de consciência a que Joyce chamou de epifania e que Trevor deixa sem nome. Muitas vezes elogiado por seu humanismo, Trevor se vê de forma diferente: "Não acho que se trate de humanismo. Acho que é só uma espécie de crença primitiva em Deus. Digo sempre que meus livros são religiosos, mas ninguém concorda comigo".

William Trevor e a Irlanda

William Trevor nasceu em County Cork, na Irlanda, em 1928, mas vive na Inglaterra desde 1950. Filho de um gerente de banco que mudava de cidade ao sabor da conveniência de seu empregador, Trevor morou em treze cidades, absorvendo um caleidoscópio de paisagens irlandesas, para terminar em Dublin, onde se formou em História no Trinity College. Foi então que ele decidiu se tornar escultor, ofício que praticou até que a necessidade de sustentar mulher e dois filhos o transformou em revisor de textos em uma agência de publicidade de Londres, onde ele enfim conseguiu um emprego, o que na Irlanda da década de 1950, onde ele preferiria ter ficado, era impossível. Foi apenas alguns anos mais tarde que Trevor resolveu tentar a sorte como escritor, ambição que vinha da infância. Em 1964, aos trinta e dois anos, ele escreveu *The Old Boys*, ganhador do Prêmio Hawthornden de Literatura e sua carreira deslanchou.

Suas primeiras histórias passavam-se em pequenas cidades, inglesas, principalmente, e em destinações turísticas da Europa continental. Mas, a partir de meados da década de 1970, a Irlanda se fez presente com muito mais força em seus escritos. Fora da Irlanda há tempo suficiente para desenvolver o distanciamento necessário a um artista, Trevor se voltou para os cenários de sua infância e juventude, que ele tão bem conhecia: "Sou um protestante de cidade pequena, um protestante de "cortinas de renda", universo que ele descreve em suas "parábolas protestantes", falando de sua preocupação com o legado colonial de seu país, do significado de seu passado de violência sectária e da urgência em decidir nunca mais repeti-lo.

As origens irlandesas, em Trevor, nunca se mostram como nacionalismo ufanista e não há vestígio de orgulho tribal em sua visão da Irlanda. "Não creio que ser irlandês seja o mais importante. O que é importante é tomar o provincianismo irlandês - que por acaso eu conheço bem porque é de lá que eu venho - e torná-lo universal... Razões humanas, para mim são mais importantes que razões políticas", acrescentando que se

horroriza tanto com uma bomba que explode em Bolonha quanto com uma que explode em Derry.

After Rain* e *Lost Ground

Os dois contos por mim selecionados para tradução são singularmente representativos das duas vertentes principais da obra de William Trevor - uma mais universal, sempre situada na Inglaterra, na Irlanda, ou em destinos turísticos frequentados pela classe média, e sempre tratando, com percepção penetrante, dos dramas humanos de pessoas comuns. Aqui, o conto selecionado foi *After Rain*:

Abandonada por mais um namorado, Harriet, uma jovem de trinta anos, resolve voltar sozinha, para uma curta temporada, à pensão toscana onde ia em criança com seus pais, então ainda casados, tempo que, na memória de Harriet, representava a felicidade perdida. Em sua imaginação, a narrativa escorrega no tempo, confundindo cenas de infância, o momento traumático da rejeição mais recente e o presente insípido de jantares solitários em uma pensão repleta de casais e de famílias. Em uma caminhada também solitária, ela se refugia da chuva na Igreja de Santa Fabíola, onde se depara com o quadro renascentista *A Anunciação*, onde o anjo se revela à Virgem. Ao fundo, a paisagem é fresca, lavada, "como se nenhum calor jamais a houvesse tocado", e Harriet imagina que a paisagem teria sido pintada após a chuva. Ao sair da igreja, a chuva havia parado e havia um frescor cristalino no ar, semelhante ao da paisagem do quadro. Uma vívida clareza vinda de lugar nenhum faz Harriet perceber sua própria trapaça, entender que todos os seus casos de amor haviam sido tentativas de apagar o passado, de remendar o casamento de seus pais, de voltar a acreditar que o amor era possível, e por isso ela pedia demais, exigindo um presente perfeito e um futuro constante. A chuva que lavou a paisagem, lavou também sua alma. Para ela, também, o anjo havia vindo misteriosamente.

O segundo conto, *Lost Ground*, representa a segunda vertente, a ficção irlandesa, que o autor vem explorando principalmente a partir de meados da década de 1970, tratando dos conflitos étnico-culturais que há séculos abalam a Irlanda, sempre centrados no sofrimento dilacerante e absurdo que nacionalismos abstratos e ódios obsoletos causam a pessoas reais:

Em uma tarde de setembro, Milton Leeson, de quinze anos, colhia maçãs no pomar de seu pai quando vê chegando uma mulher muito magra e de longos cabelos negros, que lhe dá um beijo e vai embora. Ela volta no dia seguinte e diz a Milton que seu nome era Santa Rosa e que seu beijo era santo. Ela também diz a ele para não ter medo, que há medo demais. Milton vive na fazenda dos pais. Ele e seu irmão ainda criança, que sofre de síndrome de Down, são os últimos filhos que ainda moram em casa. Uma irmã, Addy, é casada com o Reverendo Cutcheon e a outra, Hazel, que nunca voltou à Irlanda desde seu casamento por abominar a violência e o radicalismo do lugar, mora em Leicester com o marido e dois filhos que os avós nunca conheceram. O irmão mais velho, Garfield, trabalha em um açougue em Belfast e é conhecido por sua militância protestante e por seu gosto pelo trabalho sujo do terrorismo. A princípio, Milton reluta em contar para alguém o episódio do pomar, mas se torna obcecado com a aparição de Santa Rosa, que, ao que ele sente, o obriga a revelar o ocorrido. Na celebração protestante realizada em julho de cada ano, ele conta seu segredo ao Reverendo Cutcheon, que o aconselha a esquecer e jamais revelar a alguém o que havia acontecido. Milton visita o padre católico do lugar para saber quem era Santa Rosa, despertando a indignação de seus pais. Milton se torna pregador de rua, falando aos transeuntes sobre o amor de Santa Rosa, que não distinguia entre católicos e protestantes. Como castigo, os pais de Milton o mantém trancado no quarto durante um ano, enquanto a notícia se espalha por toda a região, enchendo a família de vergonha. No dia da celebração de julho, Garfield chega com um cúmplice e mata Milton. Hazel volta à Irlanda para o funeral. A família se recusa a falar claramente sobre o ocorrido mas, de pé à beira da sepultura, ela repentinamente se dá conta da verdade, que todos ali sabiam, mas que jamais seria falada.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A Teoria da Tradução e sua História

A reflexão sobre a tradução, desde os primórdios dessa disciplina, vem partindo de uma questão básica: a dicotomia primária entre tradução livre e tradução literal, as virtudes de cada uma delas, e a discussão sobre qual delas melhor se presta à transposição de um texto entre duas línguas. Esse debate data da Antiguidade clássica e se prolonga até os dias de hoje. Se, a princípio, o tema dos estilos de tradução era enfocado da ótica da literatura, com base na experiência vivida e expresso de forma impressionística por seus autores, ele é hoje minuciosamente estudado através de métodos precisos, que tomam como base a linguística e ambicionam a consistência teórica. No entanto, apesar da larga disparidade de épocas e contextos, a história do tenso embate entre tradução literal e tradução livre persiste, apresentando uma notável continuidade.

Grécia e Roma

Essa distinção foi originalmente traçada pelos gregos, que postulavam duas maneiras de traduzir: a *metáfrase*, a tradução que se atém rigidamente à forma e ao sentido do original, e a *paráfrase*, uma reinterpretação pelo tradutor do texto-fonte, que é expresso de forma livre no léxico e nas estruturas gramaticais da língua de chegada. Entre os romanos, nas obras teóricas de Cícero e Horácio, essa dicotomia toma a forma de tradução *ad verbum* e tradução *ad sensum*. Nas palavras de Cícero, o principal teórico da tradução na Antiguidade romana, "*Não traduzi como intérprete, mas como orador, com os mesmos pensamentos e suas formas... mas com palavras adequadas aos nossos costumes. Para tanto, não tive necessidade de traduzir palavra por palavra, mas mantive o gênero da palavra e sua força*" (Furlan, 2001, p. 16).

Nietsche, séculos mais tarde, vai criticar a maneira greco-romana de tradução afirmando, com extrema pertinência, que "o senso histórico de uma era pode ser inferido a partir do modo com que essa era traduz e tenta absorver eras e obras anteriores". "E a própria Antiguidade Romana, com que imperiosidade e, ao mesmo tempo, com que ingenuidade ela se apoderou de tudo o que havia de bom e de elevado na Antiguidade Grega... Como eles traduziam coisas para o Presente Romano!... Mais que rapidamente, eles as substituíam pelo que era contemporâneo e romano... tudo o que era passado era constrangedor para eles, e sendo eles romanos, era também incentivo a mais uma conquista. De fato, a tradução era uma forma de conquista!" (Venuti, 2000, p. 67).

Idade Média

Durante os tempos medievais, as traduções continuaram a seguir os cânones estabelecidos por Cícero, com algumas exceções relativas à tradução das Escrituras, cuja literalidade devia ser respeitada por razões de dogma.

Os primeiros tempos cristãos, de modo geral, ativeram-se aos cânones romanos da tradução *ad sensum* estabelecidos principalmente por Cícero. O fato histórico da difusão do Cristianismo, no entanto, gerou a necessidade da tradução das Escrituras, primeiramente para o latim e, mais tarde, para as línguas vernáculas. Por motivos religiosos e fé na inspiração divina da Bíblia, desenvolveu-se uma forte preocupação com a reprodução fiel do original.

São Jerônimo foi o primeiro tradutor a explicitar a tese da diferença de tipologias como fator determinante do estilo tradutório e da opção entre literalidade e liberdade frente à tradução do original (Furlan, 2001, p. 14). Em 385, Jerônimo, um monge erudito de origem grega, recebe do Papa a missão de elaborar uma correção da Bíblia em latim então existente (a *Vetus Latina*). Ele parte para um eremitério em Belém e dedica-se a essa tarefa até sua morte, em 420. Desencorajado frente aos erros e às inconsistências que encontra na tradução latina, ele desiste de simplesmente corrigi-la e volta-se

para os originais gregos e hebraicos, produzindo a chamada *Vulgata*, até hoje considerada uma das melhores traduções da Bíblia de todos os tempos.

Jerônimo explicita sua teoria da tradução num texto considerado o mais importante de toda a Antiguidade sobre a arte de traduzir, o *Ad Pammachium de optimo genere interpretandi*, que se constitui no primeiro documento ocidental sobre como deve proceder um tradutor, e que influenciou como nenhum outro as reflexões sobre a tradução até o século XVIII.

Segundo Mauri Furlan, esse tratado é fruto das críticas que Jerônimo vinha recebendo sobre sua tradução, do grego para o latim, de uma carta do Papa endereçada ao Bispo de Jerusalém. Seu assunto é, pois, a tradução literária, distinta da tradução das Escrituras. Segundo Jerônimo, tipos diferentes de texto exigem abordagens tradutórias diferentes. Segundo ele, a tradução que privilegia o sentido é a mais indicada para os textos profanos ("... *desde minha juventude traduzi sempre as idéias, e não as palavras. Nisto tenho por mestre a Cícero*", (Furlan, 2001, p. 14), e a que se fixa na palavra, para os textos sagrados, pois nestes, até ordem das palavras pode conter um mistério divino que não deve sofrer a interferência das interpretações do tradutor. Em sua justificação, Jerônimo advoga a favor da tradução do sentido e das idéias, exceto quando se trata de textos sagrados, embora não deixando de reconhecer a importância do sentido também nestes. O fator distintivo, para Jerônimo, era a *veritas*, a verdade contida na Bíblia, que devia ser preservada em toda a sua integridade, fazendo com que a qualidade da tradução devesse ser medida em função de sua fidelidade ao original.

Segundo Douglas Robinson, em seu livro *Translation and Taboo* (1996), esse imperativo da tradução literal dos textos sagrados se converteu em um tabu que, de tão profundamente internalizado, veio a se tornar quase inconsciente, uma espécie de comportamento automático que prescinde de reflexão. O status mítico incentiva a reverência e desestimula interpretações, e seu aspecto hermético acaba por reforçar a postura ritualística de seus tradutores, que têm que enfrentar não apenas a linguagem obsoleta do texto mas também com o tabu que o cerca.

Essa reflexão se perpetua até os dias de hoje na questão da tradução da Bíblia, o capítulo mais importante da história da tradução no Ocidente, em primeiro lugar por ser o livro que fundamentou a visão de mundo de toda a civilização cristã, exercendo influência profunda até mesmo sobre os não-religiosos. Estatisticamente, a Bíblia sempre foi e continua sendo o livro mais traduzido e mais vendido de todo o mundo, havendo atualmente cerca de 600 projetos de tradução em andamento. Sua importância é não apenas religiosa, mas também literária e lingüística. A maioria das línguas ocidentais modernas ganharam forma escrita, se estruturaram e codificaram e normatizaram em torno de sua tradução.

A Bíblia foi também de Importância central na história política da Europa. Numa organização política onde a autoridade religiosa tinha peso predominante, o controle sobre o texto das escrituras sagradas, e portanto, sobre suas traduções, era uma fator fundamental da manutenção da hegemonia da Igreja. A polêmica entre as diversas traduções girava sempre entre tentativas de manutenção da hegemonia institucional e as tentativas de subversão da ordem político-religiosa vigente.

Renascimento

O Renascimento viu nascerem as primeiras elaborações teóricas sistemáticas sobre a tradução. Marcado pela invenção da imprensa, o período viu se multiplicarem as obras traduzidas e o despertar do interesse pela reflexão sistemática do ofício da tradução. Datam desse período as primeiras formulações de um ideal de equivalência estilística que levasse além das paráfrases até então livremente praticadas, embora a preocupação com a exatidão verbal, ou seja, a equivalência formal, estivesse quase que totalmente ausente.

Em 1540, Etienne Dolet escreveu um pequeno tratado sobre princípios de tradução intitulado *La manière de bien traduire d'un langue à l'autre* estabelecendo cinco critérios de boa prática a serem observados pelo tradutor, que deverá: 1) compreender por completo o sentido e o significado expressos pelo autor, embora tenha toda a liberdade para clarificar os

aspectos mais obscuros; 2) ter conhecimento perfeito da língua-fonte e da língua-alvo; 3) evitar traduções ao pé da letra; 4) usar linguagem de utilização corrente e 5) escolher e ordenar as palavras de forma apropriada à produção do tom correto (Bassnett, 2002, p. 60).

Iluminismo

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, ganhou força a extrema liberdade na tradução dos textos originais, cuja principal virtude passou a ser a facilidade de leitura da versão traduzida. Trechos considerados como de pouco interesse para o potencial leitor eram simplesmente suprimidos, e passagens longas ou tediosas eram resumidas ou reescritas por completo. John Dryden, tradutor de Ovídio, defendeu a paráfrase e a adaptação, afirmando: "Fiz o possível para fazer Virgílio falar o inglês que ele falaria caso houvesse nascido na Inglaterra e na época presente" (Bassnett, 2002, p. 67). Foram produzidas então obras que um crítico da época apelidou de "*les belles infidèles*", com base no dito popular de que as mulheres podem ser belas ou fiéis, mas não ambos simultaneamente.

Um exemplo máximo é a tradução feita por Voltaire do monólogo shakespereano "*to be or not to be*, de Hamlet, citado por Sandall, em seu artigo "Voltaire and Shakespeare".* Apesar de obcecado por Shakespeare, Voltaire o considerava "bizarro" e totalmente superado pela Idade da Razão e suas luzes, um "*bárbaro autor de teatro mambembe*", "*um palhaço provinciano*" que, ao contrário dos dramaturgos franceses, jamais alcançaria aceitação internacional, mas que, por vezes, revelava "traços *sublimes, dignos dos maiores gênios*", "*algumas "poucas pérolas que descobri nesse monturo de estrume*". Foi um desses trechos geniais que Voltaire se propôs a traduzir para o francês – de maneira livre, não-literal, como ele fez questão de afirmar para o público francês - o monólogo em que Hamlet contempla o suicídio, o "*To be or not to be*":

---

* O artigo *Voltaire and Shakespeare*, consultado online em 2008, foi retirado do website do autor Roger Sandall. Mesmo sem as referências exatas, preferi manter o conteúdo em razão de seu grande interesse para o tema em questão.

Demeure; il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort, ou de l'être au néant.
Dieux cruels! S'il en est, éclairez mon courage.
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,
Supporter ou finir mon malheur et mon sort?...

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them. To die—to sleep,
No more…

Hamlet, Ato III, cena I

Uma comparação com o monólogo original mostra que, embora capturando o significado amplo e o ritmo dos versos de Shakespeare, nenhuma tradução poderia ser mais livre e menos literal.

Foi apenas no fim do século XVIII, já no Romantismo alemão, que a volta a um ideal de tradução fiel ao espírito e à cultura da obra original vieram a ressurgir. A boa tradução, segundo Goethe, Schlegel e Schleiermacher, não tenta tornar o original estrangeiro fácil e palatável ao leitor, e sim reter sua estranheza e alteridade, ousando ater-se ao texto-fonte o máximo possível, buscando uma perfeita identidade e preservando as qualidades que o tornam únicos e valiosos. Segundo Goethe, "esse tipo [de tradução] encontra uma forte rejeição... porque o tradutor se identifica tão fortemente com o original que mais ou menos abre mão da singularidade de sua própria nação, criando um terceiro tipo de texto para o qual o gosto das massas ainda não foi desenvolvido". (Venuti, 2000, p. 65). Friedrich Schleiermacher, por seu lado, afirmou que existem apenas dois tipos de tradução: "ou o tradutor deixa o autor em paz o tanto quanto possível e leva o leitor até ele, ou deixa o leitor em paz o tanto quanto possível e leva o autor até ele" (Venuti, 2000, p. 49), privilegiando sem dúvida a primeira possibilidade no que se refere à tradução de literatura de alto valor. Os românticos alemães criticaram os neoclassicistas franceses por suas adaptações de textos canônicos ao gosto e à moda da época, produzindo paráfrases que às vezes se convertiam em verdadeiras paródias.

Século XIX

O século XIX, marcado pelo entrechoque entre a liberdade romântica e um cientificismo rigoroso, operou com duas definições e dois ideias conflitantes do que viria a ser uma boa tradução. A tradição romântica, calcada em um individualismo revolucionário, na exaltação mística do gênio e na liberdade criativa como valores máximos, via o tradutor como um gênio criador em contato direto com o espírito do original.

Por outro lado, a corrente positivista de fins do século impôs padrões totalmente novos de precisão e fidelidade. A exatidão passou a ser o principal critério pelo qual as traduções eram julgadas, em detrimento das questões de estilo, e as traduções literais e intencionalmente estrangeirizadas não apenas ganharam ampla aceitação, mas passaram também a se constituir no ideal de tradução da época. Henry W. Longfellow, que traduziu em verso branco a Divina Comédia de Dante, afirma uma postura que o leva ao extremo do literalismo: "O único mérito de meu livro é que ele diz exatamente o que Dante diz e não aquilo que o tradutor imagina que ele teria dito se fosse inglês... Na tradução de Dante é preciso renunciar a algo.... [em nome da] preservação de algo ainda mais precioso do que a rima, ou seja, a fidelidade, a verdade. O problema do tradutor é o que o autor diz e o modo como ele o diz" (Bassnett, 2002, p.75-76).

Uma outra contribuição do século XIX, segundo Susan Bassnett (2002, p. 15), foi a preocupação de definir o status da prática tradutória e do tradutor: "Alguns estudiosos, como Theodore Savory, definem a tradução como uma 'arte', outros, como Eric Jacobsen, a definem como um 'ofício' (*craft*), enquanto outros... calcando-se nos alemães, a descrevem como 'ciência' ".

Teorias recentes

A Teoria da Tradução, tal como hoje existe, teve início após a Primeira Guerra Mundial, impulsionada pela convivência multilíngüe no âmbito da Liga das Nações, e ganhando ímpeto a partir de meados do século. As técnicas,

estratégias e modelos de tradução passaram a ser minuciosamente descritos e estudados com base em metodologias e abordagens científicas, passando a nova disciplina a se configurar como uma área da Lingüística Aplicada.

Na Teoria da Tradução atual, entretanto, a questão central, o eixo norteador dos debates, continua a ser tradução literal versus tradução livre. A pergunta que sempre se impôs e continua a se impor é: é mais importante preservar na língua-alvo a integridade do original, tanto em termos do léxico quanto das estruturas gramaticais e estilísticas usadas pelo autor, ou o principal seria a busca da forma que melhor transmita o "significado", do texto original, suas conotações mais sutis, ou a intenção de seu autor, o que, na transposição para o texto traduzido, significaria todo um trabalho de mediação entre a forma original e a forma traduzida, resultando num texto onde a identidade entre ambos é tornada apenas relativa?

Esse diálogo levou à criação de duas linhas básicas de teoria e prática da tradução: os defensores da tradução literal, que acreditam que o original seja a peça norteadora de todo o processo, devendo ser respeitado em todos os seus aspectos, e que o texto deva ser transposto para a nova língua sem qualquer esforço de interpretação, com apenas as alterações minimamente necessárias para torná-lo inteligível e adequá-lo às estruturas sintáticas da língua de chegada. É característico dessa linha de pensamento considerar a tradução como não mais que um mal necessário, um instrumento de comunicação nos casos onde a barreira lingüística a torna impossível, mas sempre um substituto insatisfatório da obra original. Vinay e Darbelnet, em seu *Stylistique Comparée du Francais Et de l'Anglais* (1977), defendem que o procedimento literal deva ser utilizado sempre que permitir uma tradução correta e coerente com as estruturas da língua de chegada. Newmark, em *A Textbook of Translation* (1988, p. 90) exprime esse ponto de vista com força máxima ao afirmar: "*A tradução literal é o primeiro passo da tradução, e um bom tradutor só abandona a versão literal quando ela resulta claramente inexata ou ... mal escrita. Um mau tradutor sempre fará todo o possível para evitar traduzir palavra por palavra*".

No outro extremo posicionam-se os defensores da tradução livre, que afirmam que a tradução não precisa nem deve se ater aos equivalentes literais do texto original, buscando, ao contrário, expressar da melhor forma possível, em termos das estruturas semânticas e sintáticas da língua-alvo, os aspectos mais intangíveis da obra a ser traduzida, buscando também a forma textual que melhor se comunique com o público a que a tradução se destina e que melhor transmita a "mensagem" contida no texto original. Essa linha teórica toma várias formas: a boa tradução é vista por alguns como a que desempenha a mesma função que o texto original, como em Reiss que, em 1971, definiu a tradução como "*um processo de comunicação de mediação bilíngüe que comumente visa à produção, na língua-alvo, de um texto que seja funcionalmente equivalente ao texto da língua-fonte*" (Venuti, 2000, p.14). Outros enfatizam o aspecto do efeito produzido pelo texto, como Galibert, que afirma que a tradução tem como objetivo transmitir "*às pessoas, em sua própria língua, uma compreensão* [do texto sendo traduzido] *e criar o mesmo impacto que o texto original*" (2004, p. 1). Vendo a tradução como uma forma de comunicação trans-cultural, Tianmim, em 2000, diz que "*a tradução é simultaneamente descontextualização e recontextualização, sendo portanto produtiva, mais que reprodutiva... A tradução nunca é inocente*" (Ordurari, 2008, p.1).

Em todos esses últimos autores, o termo *equivalência* passa para o primeiro plano, embora cada um deles defina de forma diferente o que de fato viria a ser essa equivalência. Em sua definição clássica, Catford, em *A Linguistic Theory of Translation* afirma que "*a tradução é a substituição de material textual numa língua por material textual equivalente numa outra língua*" (1965, p. 20). Essa postura, resumida por Nida em 1964 no conceito de "equivalência dinâmica", contraposta à "equivalência formal" da tradução literal, espelha-se também em Savory, em seu *The art of translation*, que acredita que "*a tradução é tornada possível por um equivalente da idéia subjacente às suas diferentes expressões verbais*" (1968, p. 37).

Praticamente todas as demais dicotomias encontradas na teoria da tradução partem dessa oposição básica entre tradução literal e tradução livre. Dentre

as categorias mais usadas na análise de traduções encontram-se os conceitos de "fidelidade" e de "transparência". Fidelidade é outra maneira de expressar a idéia de literalidade quando aplicada principalmente aos elementos ideativos contidos no original. Uma tradução fiel é aquela que reproduz o significado do texto fonte sem distorções de qualquer natureza, sem nada acrescentar nem omitir, sem interpretar as idéias do autor e sem inserir ênfases não explícitas no original. O conceito de transparência, por outro lado, diz respeito mais ao texto-alvo: a preocupação aqui é a de que o texto traduzido soe natural ao leitor da língua de chegada, parecendo ter sido escrita nessa língua por obedecer todas as suas convenções gramaticais, sintáticas e idiomáticas.

Segundo Wendland, tradutor da Bíblia (Floor, 2007, p. 4), as virtudes da tradução literal seriam a fidelidade e a proximidade, enquanto as da tradução livre seriam a clareza e a naturalidade. Em ambas essas maneiras de traduzir, no entanto, algo sempre se perde. Na tradução fiel e literal, o significado e a forma originais são mantidos, muitas vezes às custas das estruturas e das convenções idiomáticas da língua de chegada. Na tradução livre e transparente, a tendência é na direção de perdas relativas à fidelidade ao texto original, à sua historicidade e à sua expressão das formas inerentes à cultura específica do qual esse texto se origina.

Muitas outros pares de opostos foram propostos para o estudo dos estilos de tradução: literal versus idiomática (Beckman e Callow,), semântica versus comunicativa (Newmark), explícita versus dissimulada (Juliane House), de base formal versus de base semântica (Larson), documental versus instrumental (Nord), observadora versus participativa (Pym) e direta versus indireta (Gutt) e estrangeirizante versus domesticada (Lawrence Venuti).

Atualmente, tem havido esforços teóricos no sentido de tornar essa dicotomia mais flexível e manejável, estabelecendo um continuum entre os dois extremos e distinguindo tipos mistos entre as duas categorias básicas. Beckman e Callow, em 2004, propuseram a discriminação de quatro tipos: o altamente literal, o literal modificado, o idiomático e o indevidamente livre (Floor, 2007, p. 3).

O altamente literal seria uma tradução que "*reproduz as características lingüísticas da língua original com alto grau de consistência... As regras obrigatórias da língua receptora são postas de lado e a tradução segue palavra por palavra a ordem do original*". "*Expressões idiomáticas e figuras de linguagem são preservadas em sua forma intacta*" (idem). No extremo oposto encontram-se as traduções indevidamente livres, o que significa a introdução de informações externas ao texto original. Na preocupação de tornar a tradução a mais clara possível, o conteúdo é distorcido em detrimento do significado e da mensagem sendo comunicada. Esses estilos opostos de tradução são considerados inaceitáveis pelos autores, por significarem grandes perdas, ou de forma ou de conteúdo, com relação ao original.

Os dois tipos intermediários seriam, em primeiro lugar, o literal modificado, que basicamente segue as formas gramaticais do original, aliando-as a um alto grau de concordância, abandonando o original apenas quando o tradutor se dá conta de um possível erro de comunicação. Essa forma de tradução tende a muitas vezes resultar em textos pouco naturais e fluentes, mas pode ser a melhor solução em determinados contextos. O outro tipo aceitável seria a tradução idiomática, que respeita o significado do original, embora "*usando as formas gramaticais e léxicas que são naturais à língua receptora*" (idem). A forma é vista assim como o "veículo" do significado.

Centradas no tema nuclear da tradução literal versus tradução livre giram também questões amplas tais como a de a tradução dever privilegiar o texto fonte ou o texto alvo, e também a da primazia do autor versus a do leitor final. Na tradução literal, toda a ênfase é colocada sobre a integridade do texto original e do pensamento do autor, ao passo que todas as formas de tradução livre são tentativas de tornar o texto mais claro e acessível ao leitor de língua-alvo. Para resolver esse dilema central, Newmark (1988) propõe a existência de dois tipos básicos de tradução, discriminados conforme as funções lingüísticas e a finalidade do texto a ser traduzido: a *tradução semântica*, que privilegia a língua de partida, o autor e seu público original; e a *tradução comunicativa*, na qual a ênfase é colocada sobre a língua de

chegada e seu leitor. A partir de Newmark, os estilos de tradução passam a ser estudados com relação à tipologia e à finalidade dos textos a serem traduzidos.

Uma outra vertente de importância máxima das teorias recentes é a introdução de fatores extralingüísticos e externos ao universo das práticas literárias e tradutórias propriamente ditas, embora com profundas repercussões sobre a prática e a teoria da tradução, vindo englobar considerações de ordem cultural e política, representado principalmente por Lawrence Venuti.

Em 1995, no livro *The Translator's Invisibility*, Lawrence Venuti cunhou os termos *estrangeirização* e *domesticação*. Embora afirmando já de partida que toda tradução é, fundamentalmente, um processo domesticador de iniciativa da cultura receptora, e que inevitavelmente inscreve o texto estrangeiro num contexto lingüístico e cultural estranho a ele, Venuti, entretanto, distingue entre essas duas formas opostas de abordar a estranheza de elementos culturais estrangeiros.

Segundo Venuti, a estratégia domesticadora é uma "redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-alvo" (Venuti, 1995, p. 20) uma tentativa de traduzir num estilo invisível e transparente, a fim de minimizar o 'estrangeirismo' do texto-alvo. O resultado é que todos os elementos estrangeiros são assimilados à cultura-alvo, tornando-se assim irreconhecíveis e privando o público leitor de acesso a informações sobre características cruciais da cultura de origem do texto. Segundo Venuti, essa é uma prática etnocêntrica e nacionalista, característica da cultura anglo-americana dominante, que privilegia a cultura-alvo em detrimento da cultura-fonte, e onde as exigências de fluência idiomática e a transparência escamoteiam os pressupostos ideológicos do texto original, sendo portanto profundamente enganosas. A domesticação seria, então, uma forma radical de tradução livre e infiel.

Já a tradução estrangeiricizante defendida por Venuti pode ser descrita como uma tentativa de, "*sending the reader abroad*" (Venuti, 1995, p. 20), por ser

um método que privilegia a identidade estrangeira do texto-fonte, colocando ênfase na "alteridade" daquela cultura. Ecoando as teses de Goethe e dos românticos alemães, que já mencionavam o caráter estrangeiricizante da tradução literária, Venuti afirma que traduzir significa confrontar dissimilaridades, que não devem em hipótese alguma ser eliminadas, para que o leitor entre em contato com a alteridade e a estranheza altamente enriquecedoras da cultura de origem. Segundo Venuti, esse processo de criar estranheza é, em última análise, mais fiel ao original, mais honesto para com o leitor e mais produtivo como contribuição permanente à literatura.

A Tradução Literária e seu Estudo

Na história da tradução ocidental, acima brevemente resumida, chama a atenção a existência de dois períodos nitidamente distintos, marcados por uma brusca ruptura: o período literário, que vai da Antiguidade até as primeiras décadas do século XX, onde o pensamento sobre tradução fazia parte do corpo maior da literatura, e o período contemporâneo, quando os Estudos da Tradução reivindicaram um território próprio. Desde então, toda a produção da Teoria da Tradução vem insistindo na autonomia desse campo de estudos, tentando defini-lo como uma área independente, com estatuto e objetos próprios, enfatizando, principalmente, que a tradução, por fim, deixou de ser uma área da Literatura Comparada, onde teve origem.

Entretanto, essa independência é relativa e questionável, uma vez que uma outra filiação veio a substituir a original - os Estudos de Tradução, a partir da década de 1960, converteram-se em um ramo da Linguística Aplicada, de cujas intenções cientificistas se apropriou de forma quase automática, assumindo uma nova postura sistêmica que veio a impregnar tanto as pesquisas acadêmicas quanto a formação de tradutores em todo o mundo. Ocorreu-me a pergunta de se esse novo enfoque não representaria perdas significativas para a prática da antiga, da tradicional tradução literária,

consagrada por pelo menos dois milênios de boa e indispensável contribuição à cultura do Ocidente.

A fim de se adequar às exigências da instituição universitária, onde, para adquirir legitimidade como disciplina acadêmica, qualquer área do conhecimento tem que provar o rigor metodológico e a cientificidade sistemática de seus métodos de abordagem, colocando-se como um campo onde a pesquisa é possível e necessária, a Teoria da Tradução parece ter aberto mão de suas raízes humanistas e literárias para mergulhar na suposta objetividade das teorias dos sistemas e das estruturas. Normas poéticas são codificadas, a obra literária é teorizada à exaustão, e o ato de traduzir é transformado em reflexão linguística e destrinchado em termos de estratégias e métodos padronizados.

Em *Scandals of Translation*, Lawrence Venuti escreve: "A tendência mais preocupante desses enfoques de base linguística é sua promoção de métodos científicos... A Teoria da Tradução se converte então na representação sincrônica de dois objetos ideais: as práticas linguísticas que o tradutor usa para apresentar um texto estrangeiro... e as situações típicas em que certos tipos de tradução são preferíveis" (Venuti, 1998, p. 108). Segundo Venuti, ainda, esses enfoques são limitados em sua capacidade elucidativa e, em algumas formulações, configuram princípios normativos de natureza basicamente repressiva. Venuti afirma ainda que esses enfoques são de natureza excludente, visando a uma "purificação" das práticas tradutórias ao rejeitar variáveis históricas e sociais que contribuiriam para a reflexão sobre seus significados, valores e efeitos. Às variáveis históricas e culturais a que Venuti se refere, eu acrescentaria as variáveis literárias e artísticas que parecem estar estranhamente ausentes da reflexão atual.

Resta perguntar o que acontece com a prática tradutória e com seu ensino nesse processo de cientifização? Se qualquer teoria é, por definição, uma reflexão sobre uma prática, essa perda do objeto original não criaria uma teorização no vazio? Edwin Gentzler (2001, p. 189) aponta que os tradutores vem tendendo a rejeitar as novas contribuições teóricas como altamente prescritivas - acadêmicos, com base em teorias linguísticas e estruturais, vêm

lhes dizer como traduzir. Os acadêmicos, por seu lado, ignoram as contribuições dos tradutores por julgá-las altamente subjetivas e idiossincráticas, vendo-as mais como ensaios que como investigação científica. Abriu-se um cisma entre teoria e prática que vem deixando os tradutores à margem não apenas do diálogo universitário, mas também de toda a reflexão sobre seu objeto de trabalho. O que os tradutores vêem, contudo, é que as antiquíssimas questões de fidelidade, voz, forma, tom e agência continuam pedindo resposta, apesar de todos as tentativas de superá-las.

Mas o que viria a ser uma teoria da tradução literária liberta dos constrangimentos normativos da linguística, das teorias sistêmicas e das preocupações estruturalistas com a análise de textos?

Na tentativa de buscar respostas possíveis a essa pergunta, pretendo me concentrar na obra de Douglas Robinson, principal figura da escola humanista e literária da Teoria da Tradução atual, autor que combina uma profunda erudição histórica e literária a uma argumentação altamente original, baseada principalmente em sua experiência como tradutor literário, e sempre relatada a seu modo direto e divertido. Segundo Edwin Gentzler, Douglas Robinson, em seu livro *The Translator's Turn*, vem afirmar que "linguistas, cientistas da tradução e filósofos já tiveram sua chance na Teoria da Tradução" acrescentando que "agora chegou a vez dos tradutores literários" (Gentzler, 2001, p. 189).

Em seu artigo *Theses on Translation Theory* (1998), onde estão resumidas suas principais ideias, Robinson começa por criticar, na primeira seção entitulada *Pluralismo*, o foco tradicional nas estruturas normativas de equivalência, "que vêm sufocando a criatividade dos tradutores" (Robinson, 1998, Parte 1.1) com consequências negativas para a produção de traduções. Esses regimes prescritivos, segundo Robinson, centram-se na análise de erros, exercendo uma repressão sistemática da liberdade de expressão dos tradutores. Na ótica desse sistema hoje hegemônico, as traduções são examinadas de forma negativa: "O aspecto crucial, tanto para os tradutores quanto para seus críticos, não é a visão expressiva que eles

trouxeram ao trabalho, mas onde e com que frequência eles falharam" (Robinson, 1998, Parte 1.2). Os tradutores, portanto, profissionais ou alunos, se veem interna e externamente cerceados pelo medo de correr riscos, principalmente nas passagens difíceis, "que exigem um salto criativo, abandonando o convencional em busca do radicalmente inovador" (Robinson, 1998, Parte 1.3).

O academicismo cientificista centra-se invariavelmente na equivalência textual, mas segundo Robinson, a questão se resume em perguntar "em que consiste a equivalência, como ela funciona e quem irá controlar seus limites operacionais em casos específicos" (Robinson, 1998, Parte 1.8). O que é agora imperativo é chegar a definições de equivalência que sejam "mais flexíveis e mais tangenciais do que as normalmente incluídas nessa rubrica pelos teóricos normativos" (Robinson, 1998, Parte 1.8).

Robinson prossegue afirmando que grande parte dos enfoques científicos são muito problemáticos em termos filosóficos: "uma metodologia científica necessariamente 'amortece' seu objeto de estudo, distorcendo-o significativamente, portanto" (Robinson, 1998, Parte 1.11). A questão, segundo ele, é propiciar aos tradutores uma ampliação de seus repertórios criativos, citando então Paul Kussmaul, um dos primeiros estudiosos da tradução a tratar desse ponto de forma sistemática. Kussmaul concentra-se em observar como os tradutores "dão o salto criativo, da busca exaustiva de soluções tímidas a outras brilhantes e criativas" (Robinson, 1998, Parte 1.12), examinado em seguida a importância fundamental do "pensamento divergente", ou "aleatório", que opera por associação livre de restrições de correção, na busca de uma ampla diversidade de soluções radicais (o exato oposto do "pensamento convergente" dominante, que tenta evitar erros escudando-se nas soluções convencionais e isentas de risco).

Robinson, então, acrescenta que Kussmaul não defende uma criatividade irrestrita, de puro capricho extravagante, afirmando a importância da avaliação, da revisão e da edição. Segundo Robinson, Kussmaul apenas "afirma o que deveria ser óbvio, mas que vem sendo obscurecido por séculos de normativismo estreito e punitivo: que os tradutores traduzem melhor, e

têm mais prazer em seu trabalho, se, no estágio de 'incubação' ou *brainstorming*, eles se permitem uma criatividade solta e divergente" (Robinson, 1998, Parte 1.12).

Na segunda parte de seu trabalho, intitulada em inglês *Anecdotalism*, Douglas Robinson parte da afirmação de que a teoria da tradução, desde seus primórdios, foi insistentemente "anedótica",* ou seja, baseada em depoimentos pessoais ou na narrativa de episódios reais e significativos concernentes à tradução de textos específicos. Até as últimas décadas, por sinal, a totalidade do corpo teórico dos estudos da tradução era baseado nesse tipo de relato, em que tradutores ou autores comentavam um trabalho, seu ou de outros, em prefácios ou cartas, registrando os problemas encontrados, as soluções que lhes pareciam mais corretas e extraindo desses relatos princípios de aplicação geral. Esse corpo de conhecimentos continua representando o que Gentzler, em seu prefácio a *What is Translation*, de Robinson, "o sistema operacional intelectual coletivo" que, embora inconscientemente, continua norteando os debates sobre tradução.

Mas, a partir do surgimento do campo acadêmico dos Estudos da Tradução, a tradição anedótica vem sofrendo repressão e repúdio sistemáticos, a superação do anedotalismo sendo vista como marca do progresso metodológico. O que se visa a eliminar é qualquer traço do pessoal, do pontual e do específico, para impor "a retórica despersonalizada da verdade universal". Segundo essa perspectiva, enquanto a teoria da tradução se basear em relatos pessoais de como X traduziu Y e por quê, ela será vista como acientífica e não-acadêmica. Uma outra crítica ao anedotalismo é que esse método, por ser puramente subjetivo, reduz o estudo das traduções a um nível de banalidade irrefletida. Robinson, entretanto, aponta que "o pensamento sistemático ou científico não é menos susceptível à banalidade que o pensamento anedótico" (Robinson, 1998, Parte 1.19), como mostra grande parte da produção acadêmica atual.

---

* O termo *anecdote*, em inglês, é claro, não tem, exatamente, o mesmo significado que em português. Neste texto, contudo, empregarei o termo "anedótico", optando pela tradução estrangeirizada por razões de conveniência e clareza.

Robinson afirma também que a tradição anedótica, embora não considerada de cunho científico, continua em pleno vigor no dia-a-dia dos estudos da tradução da atualidade. De fato, até mesmo Susan Bassett, teórica por excelência, no capítulo sobre tradução literária de seu livro *Translation Studies* (2002), após discorrer sobre os problemas e as peculiaridades da tradução poética e teatral, pouco tem a acrescentar sobre a tradução de prosa que não o relato de episódios específicos por ela registrados em sala de aula: "Embora exista um grande corpo de obras debatendo as questões que cercam a tradução da poesia, muito menos tempo vem sendo dedicado ao estudo dos problemas específicos da tradução da prosa literária. Uma explicação possível para tal seria o status mais elevado da poesia, mas o mais provável é que isso se deva à ideia equivocada, mas amplamente difundida, de que o romance, em certo sentido, tem uma estrutura mais simples que o poema, sendo portanto mais fácil de traduzir. Além disso, embora contemos com um bom número de depoimentos detalhados de poetas-tradutores falando de sua metodologia, o número de depoimentos de tradutores de prosa é bem menor" (Bassnett, 2002, 114).

Esses depoimentos a que Bassnett se refere, e que lhe parecem faltar no estudo da tradução literária, são os mesmo relatos anedóticos de que trata Robinson. São exatamente esses testemunhos pessoais e subjetivos, autenticados por uma voz narrativa consistente e enraizados na intrincada riqueza da experiência vivida, que vão assumir poder elucidativo, explorando a complexidade intrínseca das experiências locais e individuais e ampliando os repertórios e os horizontes do tradutor.

Douglas Robinson conclui afirmando que não é sua intenção propor o abandono dos enfoques sistemáticos, que devem ser empregados lado a lado aos enfoques anedóticos. Segundo eles, ambas as abordagens têm pontos fortes complementares, devendo funcionar juntas de forma dialética. O enfoque narrativo traz à tona "complexidades que um sistema medíocre vai reprimir" (Robinson, 1998, Parte 1.21) e, por outro lado, um bom sistema contribui para a compreensão mais aprofundada do significado dessas narrativas.

* * *

Não faz muito tempo, me perguntaram se os anos de estudo universitário de teoria da tradução haviam de algum modo alterado minha maneira de traduzir. A resposta não é simples. Em termos práticos - ou seja, em termos de meu trabalho profissional de produção de textos traduzidos, creio que a resposta seria 'não'. Em nenhum momento de que eu me lembre, percebi ter escolhido uma solução, fosse ela lexical, sintática ou de estilo, com base em conhecimentos que eu tenha adquirido no estudo da teoria linguística da tradução. Em uma tradução, em sua primeira etapa, o texto simplesmente flui espontaneamente, como a fala cotidiana, sem qualquer grau de premeditação. Duvido que algum tradutor, nesse momento de seu trabalho, pare para pensar em "estratégias" - se ele está usando "decalques" ou "ampliações" - assim como um falante, ao se expressar, não pensa se está empregando orações conjuntivas ou subordinadas. Em um segundo momento, é feita a leitura dessa versão preliminar, quando os possíveis erros gramaticais são corrigidos e o tradutor tenta "ouvir" o texto e perceber inadequações de estilo, de ritmo, de registro e de idiomatismo, ou quando simplesmente, soluções melhores lhe vêm à mente. Nessa etapa, grandes alterações costumam ser feitas em termos da estrutura da frase, da ordem de seus termos, e também das escolhas lexicais. Mas tudo isso é feito com base em um domínio internalizado da língua e de um ouvido treinado por décadas de leituras e experiência.

É possível que eu hoje, após ter tido contato com as teorias linguísticas e estruturais de base científica, seja capaz de justificar com mais embasamento e maior fluência as soluções por mim encontradas em uma tradução. Certamente meu vocabulário técnico se ampliou e eu acrescentei conceitos a meu repertório. Mas essa análise, caso aconteça, se dará sempre a posteriori, em cima do texto pronto, não contribuindo em absolutamente nada para sua produção.

Por outro lado, o estudo da história da tradução foi para mim imensamente enriquecedor. Foi nesse campo que tive um contato sistemático e organizado com as teorias e o pensamento que nortearam a produção da tradução de todo o corpo da literatura do Ocidente, experiência que para mim foi extremamente elucidativa, contribuindo para ampliar em muito meus horizontes. E as teorias que mais me interessaram e com as quais mais me identifiquei foram as teorias clássicas, anteriores à codificação cientificista dos estudos da tradução, que vejo como contribuições pertinentes, profundas e de grande perspicácia e sensibilidade sobre uma questão que para seus autores era obviamente viva e pulsante. Nessas teorias "antigas" todas as questões de gênero textual, fidelidade, literalidade, adaptação, liberdade e estilo que se encontram na base das indagações contemporâneas foram tratadas com a autoridade ímpar, e suas postulações continuam sendo, consciente ou inconsciente, a base do repertório que norteia o pensamento sobre tradução, seja ela literária ou pragmática.

Essas contribuições hoje clássicas foram expressas naquilo a que Douglas Robinson chama de forma "anedótica" ou narrativa. Muito mais que teorias sistêmicas, esses depoimentos pessoais, subjetivos e altamente idiossincráticos deram forma a nossa maneira de pensar a tradução e, muito mais que os enfoques cientificistas, contribuíram para esse corpo de conhecimentos que hoje chamamos de Estudos da Tradução.

Como exemplos ilustrativos desse enfoque narrativo e literário, passo a palavra a dois escritores de primeira grandeza que também foram tradutores, e que, portanto, mais que ninguém, têm algo a dizer, em dois breves ensaios sobre suas ideias e sua prática da tradução: Vladimir Nabokov e Samuel Beckett.*

---

* Os dois textos seguem em forma de ensaio, sem formato acadêmico. As fontes, entretanto, constam da bibliografia.

Nabokov e a tradução "literal" de Pushkin

What is a translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey chatter,
And profanation of the dead

"*On Translating Eugene Onegin*", 1955

Nabokov foi o escritor russo que, com seus livros *Lolita* e *Fogo Pálido*, escritos nos Estados Unidos, veio a se tornar um dos grandes mestres da prosa inglesa do século XX. Mas Nabokov não era apenas escritor, ele também traduzia e, ao fazê-lo, veio a formar opiniões vigorosas e radicais sobre a tradução em geral. É possível que sua infância trilíngüe (ele, além de russo, falava inglês e francês com a competência de um nativo), passada numa família de aristocratas da Rússia tzarista, tenha influenciado suas idéias sobre a complexa circulação entre línguas diferentes, mas o fato é que ele é o tradutor e teórico da tradução que de forma mais implacável trata esse ofício ao qual ele mesmo dedicou tanto tempo e tanto esforço.

Nabokov é conhecido como um defensor incondicional da tradução literal que, segundo ele, significa "*expressar da maneira mais próxima permitida pelas capacidades associativas e sintáticas de uma outra língua o exato significado contextual do original... Apenas essa é uma boa tradução*". Tudo o mais, em sua opinião, é paráfrase voluntariosa. Em seu ensaio, "Problems of Translation: *Onegin* in English", de 1955, Nabokov afirma que "*a tradução literal mais canhestra é mil vezes mais útil que a mais bela paráfrase*". Ainda segundo ele:

"*A pessoa que deseja traduzir uma obra-prima literária para outra língua, tem apenas um dever a cumprir, que é o de reproduzir com absoluta exatidão todo o texto e nada além do texto. O termo 'tradução literal' é tautológico, uma vez que qualquer coisa que não o seja não é verdadeira tradução, mas uma imitação, uma adaptação ou uma paródia*".

Mas nem sempre foi assim. Sua primeira tradução, datada de 1924, foi *Alice in Wonderland*, de Lewis Caroll. Quarenta anos mais tarde, ele produziu sua tradução de *Eugene Onegin*, de Aleksandr Puskin, um trabalho publicado em quatro volumes, três dos quais contendo apenas notas e comentários. Enquanto, no primeiro desses trabalhos, Nabokov adotou as práticas dos defensores mais radicais da tradução livre, ele passou, na tradução da obra russa, a um extremo de tradução literal. Segundo Leigh Kimmel, autor do artigo *Nabokov as a Translator*, ambas as obras representam desafios difíceis para um tradutor: tanto Caroll quanto Puskin são autores que, além de terem em comum um gosto por brincar com a linguagem e fazer uso de jogos de palavra (a característica mais marcante da obra do próprio Nabokov), produziram obras-primas que podem ser lidas em diversos níveis diferentes, cada um deles oferecendo uma experiência literária valiosa.

Em *Alice in Wonderland*, esses jogos de palavras, duplos sentidos entre palavras homófonas e paródias são um dos traços que fazem o livro tão delicioso para crianças e adultos e tão espinhoso para seus tradutores. Ao contrário de outros tradutores, que optaram por traduções simplesmente literais, Nabokov resolveu o problema encontrando na língua russa pares de homófonos que preservavam o espírito humorístico do original. Uma outra inovação sua, ao traduzir o texto de Caroll, foi transpor para o universo da criança russa o texto escrito para crianças inglesas. A heroína, na versão russa, passou a se chamar *Anya*, um nome russo comum e mais familiar que o estrangeirado *Alice.*

Nabokov, ao traduzir *Alice,* interveio também com a alteração do material parodiado, a fim de torná-lo compreensível e engraçado para as crianças russas. No original de Caroll, são parodiados os versinhos moralistas tão comuns nos livros didáticos da era vitoriana, ridicularizando assim o mundo dos adultos, suas instituições e seus conselhos edificantes. No contexto da cultura russa, entretanto, esses versos não fariam sentido. Nabokov resolveu substituí-los pelos poemas russos que os escolares daquele país eram obrigados a decorar, e parodiá-los, com um resultado extraordinariamente humorístico.

Ao traduzir *Alice in Wonderland*, Nabokov tinha como público crianças, e sua tradução reflete esse esforço de criar um texto capaz de ser lido com um máximo de prazer e um mínimo de esforço intelectual. Ao traduzir *Eugene Onegin,* de Puskin, contudo, ele tinha em mente um público acadêmico e erudito, o qual ele pretendia guiar através das complexidades lingüísticas e culturais do original russo. Sua intenção não foi a de proporcionar prazer estético e experiência literária, mas a de traduzir a obra-prima em toda a sua integridade, usando de uma abundância inédita de notas para esclarecer o efeito que Puskin tentava criar no original. A tradução de Nabokov do romance em versos de Pushkin tinha como propósito ser cotejada com o original, como um comentário paralelo e elucidativo, o que talvez explique a doutrina extremadamente literalista adotada por ele. Lida isoladamente, a tradução obviamente não funciona. Os críticos sentiram-se afrontados tanto com a tradução quanto com a polêmica levantada por Nabokov sobre suas idiossincráticas opiniões sobre a literalidade e o rigor das traduções. Venuti a cita como o exemplo clássico de uma tradução estrangeirizante, e Robinson nega-lhe qualquer valor literário.

A tradução de *Eugene Onegin* por Nabokov foi motivo de uma acalorada e mutuamente ofensiva polêmica com Edmund Wilson, entre outros, que acusava Nabokov de ter transformado o romance em verso, de métrica e rimas precisas, em prosa não-rimada e confusa, como o próprio Nabokov admitia. Seu argumento foi que qualquer tradução em verso do *Onegin* fatalmente trairia o uso da linguagem pelo autor. A resposta de seus críticos foi que a perda estilística representou uma traição muito mais grave, demonstrando mais uma vez a inexistência de uma relação necessária entre literalidade e fidelidade.

Talvez a experiência de ver suas próprias obras traduzidas por terceiros tenha influenciado de forma marcante a visão de tradução de Nabokov. Insatisfeito com os resultados, ele mesmo traduziu para o inglês algumas de suas próprias obras escritas em russo no início de sua carreira literária. Nessas auto-traduções, Nabokov oscilou entre traduções escrupulosamente

próximas ao original e outras, em que ele praticamente revisou e reescreveu o livro. Neste caso, entretanto, tratava-se de suas próprias obras, e não de traduções de um outro autor. Um escritor no auge de sua criatividade certamente tem o desejo e o direito de retrabalhar seus escritos de juventude sem que a questão de fidelidade seja colocada, mesmo que essas revisões tenham sido efetuadas na passagem dessas obras de uma para outra língua.

A experiência multilíngüe e multicultural de Nabokov, que ele sabia não ser compartilhada por seus leitores, também deve ter tido grande peso em sua teoria e sua prática da tradução, colocando-lhe problemas complexos que não costumam ocorrer ao comum dos escritores. Por exemplo, Nabokov traduziu para o russo dois de seus livros escritos em inglês, *Lolita* e *Conclusive Evidence*, este último um livro de memórias. Ao longo deste último trabalho, Nabokov percebeu que, ao escrever em inglês, ele havia-se dado ao trabalho de explicar para os leitores não-russos coisas que prescindiam de explicação para seus compatriotas. Ele então decidiu reescrever o livro em russo, após o que ele escreveu uma segunda versão em inglês, desta vez intitulada *Speak Memory*.

Embora receoso das falhas das traduções, Nabokov não negava sua validade, contanto que elas respeitassem os critérios estabelecidos por ele quanto ao que viria a ser uma tradução de qualidade. Para tal, ele estabeleceu uma tipologia de erros nas práticas tradutórias que se resumiam a: 1) ignorância (sobre a língua de partida, sobre o autor e as influências sofridas por ele, além de todo o contexto social, histórico, científico e cultural da obra original, o que levava a erros de compreensão e de interpretação); 2) eliminação de palavras ou trechos obscuros, difíceis ou obscenos (as sutilezas características do autor, que enriquecem seu texto) e 3) a adaptação do texto ao gosto do público (segundo Nabokov, o grau máximo de torpeza é perpetrado quando uma obra-prima "*é embelezada de forma vil, de modo a adaptá-la às idéias e aos preconceitos de um determinado público*". A solução seria então a tradução literal, que impediria o tradutor de interpretar o texto segundo seus próprios parâmetros ideológicos, alterando assim sua essência e desfigurando sua forma.

Entre esses dois extremos de liberdade e literalidade – a *Anya no País das Maravilhas* e o *Eugene Onegin*, entretanto, há mais que uma mudança de tipologia – de um lado, a tradução descompromissada de um livro infantil de espírito jocoso e, de outro, o exame minuciosamente erudito de uma obra-prima da grande literatura. Existe toda uma questão de *reverência*, de respeito, ausente no primeiro e preponderante no segundo. Ao lidar com a obra de Pushkin, Nabokov não estava apenas traduzindo uma obra literária, ele estava venerando a alma da Mãe Rússia, sua pátria para sempre perdida, que ele sentia conhecer e compreender em profundidade e queria expressar na sua forma mais pura. Qualquer interferência, principalmente por parte de estrangeiros alheios às sutilezas do espírito russo seria herética e não poderia ser tolerada – a abundância de notas com as quais ele esmiúça os mais mínimos detalhes do romance-poema faz lembrar os infindáveis comentários dos estudos bíblicos, nos quais cada termo a ser traduzido é convertido em uma tese. Uma das críticas que ele faz às traduções "interpretativas" é a perda da historicidade, da ressonância com o passado e de uma compreensão identificada com a língua e a cultura. Essa interferência redunda em uma perda irreparável, pois tende a universalizar o que é particularmente histórico e temporal.

A meu ver foi, portanto, esse sentimento de veneração quase-religiosa para com a obra de Pushkin (e o espírito russo) que o fez ultrapassar em muito os limites da estrangeirização aceitável e defender uma tradução literal ao extremo, convertendo essa defesa numa doutrina que, a partir de então, ele passou a afirmar de forma radical e decididamente belicosa.

Enfim, o poema *On Translating Eugene Onegin*, cuja primeira estrofe, citada acima, acusa as traduções de serem "profanações dos mortos", termina de forma não tão desesperançada. A última estrofe acaba por admitir um parentesco distante, embora degenerado, entre o original e seu reflexo:

Then, in a language newly learned,
I grew another stalk and turned
Your stanza patterned on a sonnet,
Into my honest roadside prose –
All thorn, but cousin to your rose.

Beckett como tradutor de si mesmo

"Heavenly Father, the Creature was bilingual!"
Samuel Beckett, *More Pricks than Kicks*

Quando em 1928, aos vinte e dois anos, Beckett foi morar em Paris com uma bolsa de estudos, após ter-se formado com notas máximas no Trinity College de Dublin, ele foi apresentado a James Joyce, a influência que, positiva e negativamente, iria fazer dele um escritor. Beckett já havia lido *Portrait of the Artist as a Young Man,* de Joyce, e certamente já havia ouvido falar de *Ulysses*. Ao conhecer Joyce, Beckett viu-se frente a um ícone e a um modelo, a encarnação viva de tudo a o que o jovem irlandês jamais ousara aspirar. Joyce cumulou seu jovem discípulo de tarefas de todos os tipos: ler para ele em voz alta, pesquisar palavras e mitos - as eternas obsessões de Joyce - e também traduzir para o francês o manuscrito *Anna Livia Plurabelle*, parte da obra que então se chamava *Work in Progress,* e que mais tarde receberia o nome de *Finnegans Wake.* Segundo James Knowlson, biógrafo de Beckett em seu *Damned to Fame*, de 2004, "Tanto Joyce quanto Beckett adoravam palavras, sons, ritmos, formas, etimologias e histórias", e trabalhar para Joyce e conviver com ele foi, para Beckett, um deslumbramento.

Ainda em Dublin, Beckett havia escrito peças e poemas esparsos, mas nada que inspirasse nele muita confiança em seu talento literário. Apenas de uma coisa ele tinha certeza: ele não tinha o mínimo desejo de escrever em um estilo de aceitação corrente. Em seus primeiros escritos parisienses, a influência de Joyce é palpável, somada à imaturidade de quem ainda não encontrou seu caminho. Seu ensaio sobre Proust é uma ostentação de erudição e extravagância, como também seu poema *Whoroscope* e o romance *Dreams of Fair to Middling Women*, onde ele se deliciou em demolir todos os artifícios de coerência de enredo e estilo da prosa convencional. Apesar de seu exibicionismo estilístico e sua arrogância agressivamente erudita, os "*undergraduate mannerisms*" de que fala John Calder, Beckett já começava a dar forma, ainda incipiente e indistinta, a um estilo muito

pessoal, em que a vivacidade intelectual, a subversão da língua e um senso de humor surpreendente já se faziam sentir. Mas todos esses primeiros trabalhos continuavam sendo fortemente joyceanos em inspiração e forma.

Mas Beckett não era Joyce, ele nunca teria o senso lúdico e o inesgotável apetite por acréscimos que fazem a riqueza da prosa joyceana. Joyce obedecia um princípio, que para ele era visceral e espontâneo, de que saber mais, cada vez mais, era uma maneira de entender o mundo e tê-lo sob controle. Esse princípio não encontrava eco na natureza contida e melancólica de Beckett, que jamais poderia tornar dele as últimas palavras de Molly Bloom, em que ela diz *sim* à vida, por mais atroz que fosse: "*and yes I said yes I will Yes*". Beckett logo se deu conta de que o exemplo de Joyce deixara de ser um impulso para se constituir em um obstáculo impenetrável ao desenvolvimento de sua própria voz, e que era necessário e urgente interpor uma distância entre sua arte e a de seu exuberante mestre.

Essa questão veio à tona com força dramática nos anos difíceis que se seguiram a sua volta à Irlanda, cujo provincianismo estreito era um triste contraste com a fervilhante e festiva criatividade da Paris do auge do modernismo, barreira à qual se somavam o afastamento de Joyce, que culpava Beckett pelo surto esquizofrênico de sua filha Lucia, e o peso das cobranças de sua família burguesa e de um protestantismo intolerante, que o queria estabelecido em um emprego seguro e de preferência lucrativo. Imerso em uma depressão avassaladora, pontuada de um longo rol de sintomas psicossomáticos os mais estranhos e paralisantes, que acabaram por levá-lo à psicanálise, mortificado por sua dependência financeira dos pais, Beckett percebeu que seu caminho verdadeiro teria que ser bem diferente do de Joyce, e que qualquer tentativa de mimetizar o mestre seria a garantia de fracasso e frustração, e o que era pior, seria mero fingimento. Mais tarde, ele vai dizer: "Dei-me conta de que Joyce havia ido até onde é possível na direção de saber mais e de [ter] controle sobre o próprio material. Ele estava sempre acrescentando; basta olhar para suas provas tipográficas para perceber isso. Entendi que o meu próprio caminho estava no

empobrecimento, na falta de conhecimento, em retirar, e não em acrescentar".

Muitos anos mais tarde, na peça teatral *Krapp's Last Tape*, Beckett deu forma literária a esse momento de profunda auto-compreensão, "*the vision at last*", em uma passagem em que fica claro para Krapp, alter-ego de Beckett, que a escuridão que ele sempre tentara reprimir era, na verdade, seu mais precioso aliado. Foi então que Beckett começou a escrever o que realmente fazia sentido para ele, a dar voz à seu profundo sentimento de impotência, de fracasso e de vazio.

Beckett havia encontrado sua própria voz e sua própria verdade. Durante anos, eles se engalfinhou com as palavras, tentando extrair delas a forma certa para expressar o muito que ele tinha a dizer, tarefa que ele só iria concluir após o fim da guerra, quando sua linguagem ganhou vida própria e desabrochou numa explosão criativa a que John Calder, seu editor, veio a chamar de "um milagre de expressividade". Mas, já em 1937, ele escrevia em uma carta: "Está se tornando cada vez mais difícil para mim, até mesmo sem sentido, escrever em inglês oficial. E, cada vez mais, minha língua me aparece como um véu que tem que ser rasgado para chegar às coisas (ou ao nada por trás delas). A gramática e o estilo se tornaram para mim... irrelevantes... Uma máscara".

A partir de então, Beckett rumou sempre em direção a uma destilação cada vez mais rigorosa de sua arte, reduzindo-a à essência mais elementar. Sua prosa se tornou cada vez mais austera e mais precisa, ganhando, a cada passo, uma intensidade mais concentrada e mais arquetípica. Tema e estilo iriam se entrelaçar de forma orgânica: formas ascéticas para expressar uma realidade trágica. "Se você mergulha no desastre, um mínimo de eloquência se torna insuportável".

Um obstáculo a essa espartana empreitada, entretanto, era o extraordinário domínio que Beckett tinha da língua inglesa, onde floreios opulentos lhe jorravam com facilidade quase automática. Beckett mesmo diz que o inglês, sua língua materna, estava sobrecarregado de associações prontas, de

frases feitas e daquilo a que ele chamava de "exuberância anglo-irlandesa", tão evidentes em seus primeiros escritos e diametralmente opostos ao projeto de redução extrema a que ele se propunha.

Foi então que Beckett decidiu escrever em francês. Segundo Jack McGowran, mais tarde um dos atores preferidos de Beckett e também irlandês, era tudo uma questão de disciplina: "Beckett escrevia em francês porque tinha medo de nossa herança cultural, tão afeita a frases retóricas e a sentenças floreadas". "*Parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style*", foi como o próprio Beckett explicou sua singular decisão. O francês de Beckett era excelente, mas não era sua língua materna, forçando-o a uma simplicidade mais próxima do elementar que ele tanto buscava. Não é impossível que exílio linguístico exprimisse também a necessidade vital de cortar o cordão umbilical com a Irlanda e com o *savage loving* que o unia e apartava de sua mãe, a implacável May Beckett e que tanto lhe pesava na alma. Mas o fato é que o francês libertou Beckett de todo e qualquer traço de virtuosismo modernista, e era exatamente essa sua intenção.*

Esse bilinguismo auto-imposto colocou, no cerne da sua obra, a questão da tradução, que não era uma área estranha a Beckett. Uma das primeiras incumbências que Joyce colocou ao jovem Beckett, como já mencionado, foi a tradução para o francês de *Anna Livia Plurabelle*, tarefa que sua volta forçada à Irlanda interrompeu. Nos duros anos do pós-guerra, em Paris, a necessidade de sobreviver forçou Beckett a ganhar dinheiro dando aulas de inglês e fazendo traduções remuneradas, entre elas, traduções para a Unesco e para a revista literária *Transitions*. Sua correspondência da época mostra que Beckett traduziu muito, embora seja impossível localizar esses trabalhos porque, a seu pedido, esses textos foram publicados sem menção ao nome do tradutor.

Mas agora tratava-se de traduzir sua própria obra, trabalho que assumiu para Beckett uma importância quase equivalente à produção dos textos originais.

---

* Em fins da década de 1950, com *Krapp's Last Tape*, e pouco mais tarde, com *Happy Days*, Beckett voltou a escrever em inglês porque sentia que estava "perdendo a língua".

O *Grove Companion to Samuel Beckett*, no verbete que trata especificamente da questão das traduções, distingue na obra bilingue de Beckett, três períodos distintos. No primeiro, Beckett chegou a entregar algumas traduções a outros, sempre insistindo em que o texto não deveria ser "traduzido", mas que um novo livro deveria ser escrito. Foi o que ele afirmou a Patrick Bowles, tradutor para o inglês de *Molloy*, o primeiro volume de sua *Trilogia*, escrita em francês, dizendo: "Pois com a transposição da fala ocorre uma transposição do pensamento e mesmo, às vezes, da ação". Mas não foi assim tão simples. Ao tentar rever a tradução de Bowles, Beckett se deu conta da tarefa ingrata que tinha pela frente. Em uma carta a um amigo, Beckett se lamenta: "Estou tão farto e exausto de traduções, sempre uma batalha perdida. Queria ter a coragem de lavar as mãos disso tudo, quer dizer, deixar por conta de outros e tentar produzir algum trabalho". A partir daí, concluindo que seria mais fácil traduzir seus próprios textos do que revisar a tradução de outra pessoa, Beckett começou a traduzir *Malone Meurt*, o segundo volume de sua grande obra em prosa.

Ainda segundo o *Grove Companion*, o período intermediário caracteriza-se por textos que existem em duas línguas e em duas formas distintas, o original tendo sido escrito em francês, mas "o texto em inglês sendo menos uma tradução que uma reinvenção em modo linguístico diferente, algo bem diverso até mesmo do gênio das auto-traduções de Nabokov". Os textos do terceiro período representam uma outra mudança. Com algumas exceções, eles são 'textos gêmeos', escritos às vezes primeiro em uma língua, às vezes em outra (outras vezes, simultaneamente), sem que nenhum assumisse importância maior que o outro - "textos bilíngues, escritos lado a lado a seu par na outra língua, um modo de composição que Beckett utilizou com mais frequência em sua fase final".

Em sua carreira literária, Beckett produziu mais de cinquenta textos, sendo, aproximadamente, metade em inglês e metade em francês. A maioria deles foi traduzida para a outra língua por ele próprio, o que significa uma duplicação da carga total de trabalho. Além disso, Beckett nunca deixou de

supervisionar a tradução de seus textos para as duas outras línguas que ele dominava bem, o alemão e o italiano.

Para Beckett suas obras eram objetos concretos que falavam por si, e ele sempre se recusou a fornecer explicações, elucidar significados ou deslindar simbologias. "*No symbols where none intended*", era sua maneira de pôr um peremptório ponto final a discussões de natureza exegética. "Meu trabalho é uma questão de sons fundamentais... colocados da maneira a mais íntegra possível, e não aceito responsabilidade por qualquer outra coisa. Se as pessoas quiserem quebrar a cabeça com significados implícitos, que quebrem".

Não é de surpreender, portanto, que Beckett nunca tenha se pronunciado com clareza sobre sua visão de tradução. A afirmativa feita a Patrick Bowles, de que a tradução deve produzir um texto novo, foi, ao que consta, o mais próximo que ele chegou a uma formulação. Ao contrário de Nabokov, com sua eterna disposição a teorizações copiosas, Beckett se expressava ao fazer, e seu produto continha a reflexão que ele julgava necessária ("*that's all I can manage, more than I could*").

Mas, através de relatos de pessoas que conviveram e trabalharam com ele, podemos ter um vislumbre do Beckett tradutor em ação.

Ludovic e Agnes Janvier colaboraram com Beckett na tradução para o francês de *Watt*, e contam que, ao trabalhar, ele costumava se retrair em longos períodos de silêncio, enquanto considerava as diversas maneiras possíveis de expressar o significado original, optando afinal por determinadas palavras ou expressões não apenas com base no significado, mas também no som e no ritmo. Ele às vezes chegava a contar as sílabas nos dedos, buscando a cadência mais musical, tão característica de sua prosa.

Emil Cióran, em um texto de 1991, relata o sofrimento de Beckett para encontrar uma tradução francesa para *lessness*, palavra cunhada por ele mesmo para expressar "a mistura de privação e infinitude, uma vacuidade sinônima a apoteose". Ao final, Beckett, frustrado, conformou-se com a

palavra *Sans*, e abandonou a busca por um substantivo francês capaz de expressar "a ausência em si, a ausência em estado puro, e que teríamos que nos resignar com a pobreza metafísica de uma preposição".

Um relance mais claro de Beckett em ação é trazido por Richard Seaver, então um jovem colaborador da revista literária *Merlin,* publicada em Paris. Por sugestão de Beckett, Seaver aventurou-se a traduzir um conto escrito em francês com o nome de *Suite*, para publicação na *Merlin*. Dois meses mais tarde, ele enviou a tradução a Beckett pelo correio. Poucos dias depois, Seaver recebeu um cartão de Beckett, elogiando a tradução e sugerindo que os dois se encontrassem em um bistrô "para dar uma olhada" no texto. Beckett colocou sobre a mesa, lado a lado, o original e a tradução e começou a ler o primeiro parágrafo do texto traduzido:

"*They dressed me and gave me some money. I knew what the money was to be used for, it was for my travelling expenses. When it was gone, they said, I would have to get some more, if I wanted to go on travelling*".

Totalmente absorto, Beckett olhava do original para a tradução, franzindo a testa e meneando a cabeça. Seaver pensou que ele desaprovava o texto traduzido, mas estava enganado: era o *original* o desagradava. "Isso não dá para traduzir. Não faz o menor sentido!" Beckett passou então a comentar a tradução de Seaver em termos mais animadores. "Está muito bom. Essas primeiras frases estão muito boas mesmo" (a generosidade e a incapacidade magoar eram características lendárias de Beckett), ao mesmo tempo em que sugeria modificações, primeiro uma palavra, depois a frase inteira, sempre enxugando, desbastando, comprimindo, até que, nas palavras de Seaver, "a prosa cantasse". Após minutos de revisão, o texto de Seaver viu-se metamorfoseado em prosa verdadeiramente beckettiana:

"*They clothed me and gave me money. I knew what the money was for, it was to get me started. When it was gone I would have to get more, if I wanted to go on*".

Fora esses breves relances, só ouvimos de Beckett suas infindáveis lamúrias sobre a ingrata tarefa de traduzir, expressas em sua correspondência e em

conversas com amigos: ao traduzir *L'Innommable* para o inglês "...me sentindo esmagado e cansado com o esforço, e insatisfeito com o resultado". Sobre a tradução de *Comment C'est*, ele só tinha a dizer "Vou me arrastando penosamente na tradução... Essa foi uma das tarefas mais ingratas, foram oito versões diferentes, levou mais de um ano para terminar. E o resultado seria, no máximo, um lamentável *à peu près*". E sobre *Ill Seen, Ill Said*: "Nunca tive tanta dificuldade com uma tradução. Ou me esqueço. Eu esqueço". E depois de tantos anos de auto-traduções, Beckett declarou a John Calder, seu editor inglês e velho amigo, que seu trabalho era "intraduzível".

Talvez a mais famosa e estudada auto-tradução de Beckett seja versão da peça *Fin de Partie* para o inglês *Endgame.* Segundo Knowlson, Beckett traduziu *Endgame* em um prazo muito curto, pressionado por exigências contratuais, já partindo do princípio de que o texto em inglês seria de qualidade inferior, "um substituto pobre do original". "*Fin de Partie* está saindo horrível em inglês, perdendo toda a agudeza e os ritmos. Se eu não estivesse preso a um contrato... eu simplesmente não permitiria a tradução para o inglês". Mas a tradução foi entregue no prazo combinado e com qualidade pelo menos equivalente, se não maior que a do original.

Endgame é um belo exemplo da maneira como Beckett, em suas auto-traduções, alterava não apenas frases, mas também o significado da situação. As diferenças são pequenas, mas evidentes: nuances de registro e de cenografia, que, ao final, conferem uma maior precisão e mais profundidade à versão inglesa. Chris Ackerley, em seu *Fun de Partie*, chama a atenção para a diferença nos títulos. Sabe-se que Beckett ficou profundamente insatisfeito com a tradução, porque *Fin de Partie*, em francês, significa o lance final de um jogo de xadrez e também o desfecho de uma peça teatral. Em inglês, a palavra *Endgame* exprime apenas o primeiro significado, mas, por outro lado, "provoca associações apocalípticas" ausentes no título em francês, o que lhe torna muito mais próxima ao caráter sombrio da peça.

Logo ao início, a descrição cenográfica difere nas duas versões. Em *Fin de Partie*, Clov, na cena inicial, é localizado "imóvel, ao lado da poltrona". Em *Endgame,* Clov está "imóvel, ao lado da porta", exatamente no lugar onde ele se postará na cena final, pronto, talvez, para partir. Em *Endgame*, esse pequeno detalhe cenográfico sugere um círculo completo: Clov termina exatamente no lugar onde começou.

Um outro ponto em que *Endgame* supera *Fin de Partie* é no trecho em que "um menininho" é visto pela janela na paisagem até então morta e deserta. Clov olha através da luneta:

CLOV *(dismayed)*:
Looks like a small boy!
HAMM *(sarcastic)*:
A small... boy!
CLOV:
I'll go and see.
(He gets down, drops the telescope, goes towards door, turns.)
I'll take the gaff.
(He looks for the gaff, sees it, picks it up, hastens towards door.)
HAMM:
No!
(Clov halts.)
CLOV:
No? A potential procreator?

Em francês, essa cena é muito mais longa e detalhada, o diálogo muito mais complexo. Clov olha através da luneta:

CLOV
Ai,ai,ai!
HAMM
C'est une feuille? Une fleur? Une toma - (il baille) te?
CLOV (regardant)
Je t'enfoutrait des tomates! Quelqu'un! C'est quelqu'un!
HAMM
Eh bien, vas l éxterminer. (*Clov descend de l'escabeau.)*
Quelqu'un! *(Vibrant)* Fais ton devoir! (*Clov se precipite vers la porte.)* Non, pas la peine. *(Clov s'arrête)* Quelle distance?
(*Clov retourne à l'escabeu, monte dessus, braque la lunette.)*
CLOV
Soixante... quatorze mètres.
HAMM
Approchant? S'éloignant?
Clov *(regardant toujours)*
Immobile.
HAMM
Sexe?

CLOV. — Quelle importance? (Il ouvre lafenêtre, se penche dehors. Un temps. Il se redresse, baisse la lunette, se tourne vers Hamm. Avec effroi.) On dirait un môme.
HAMM. — Occupation?
Clov. — Quoi?
HAMM *(avec violence).* — Qu'est-ce qu'il fait?
Clov *(de même).* — Je ne sais pas ce qu'il fait! Ce que faisaient les mômes. *(Il braque la lunette. Un temps. Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.)* Il a l'air assis par terre, adossé à quelque chose.
HAMM. — La pierre levée. *(Un temps.)* Ta vue s'ameliore. *(Un temps.)* Il regarde la maison sans doute, avec les yeux de Moïse mourant.
CLOV. — Non.
HAMM. — Qu'est-ce qu'il regarde?
CLOV *(avec violence).* — Je ne sais pas ce qu'il regarde! *(Il braque la lunette. Un temps. Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.)* Son nombril. Enfin par là. *(Un temps.)* Pourquoi tout cet interrogatoire?
CLOV. — Quelle importance? (Il ouvre la fenêtre, se penche dehors. Un temps. Il se redresse, baisse la lunette, se tourne vers Hamm. Avec effroi.) On dirait un môme.
HAMM - Il peut être mort.
CLOV - Je vais y aller. (Il descends de léscabeau, jette la lunette, va versa la porte, s'arrête). Je prends la gaffe.
Il cherche la gaffe, la ramasse, va versa la porte.
HAMM - Pas la peine.Clov s'arrête.
CLOV - Pas la peine? Un procréateur en puissance?

A versão inglesa, embora talvez perdendo em agilidade e comicidade, representa, de maneira muito mais concisa e cristalina, o momento crucial da peça: a percepção da possibilidade de a vida continuar, e a opção colocada frente a Clov: a escolha entre sua simbiótica lealdade a Hamm ou a tentação de ir ter com o menininho, o duplo do outro menininho da história contada por Hamm, que era o próprio Clov.

Segundo John Calder, até os últimos textos verdadeiramente bilíngues de Beckett, as traduções para o francês de obras escritas em inglês, como *Murphy* e *Watt*, são geralmente muito inferiores ao original, enquanto os textos escritos em francês e subsequentemente traduzidos para o inglês são de qualidade extraordinária. "Eu diria que o inglês era a língua materna de Beckett, e seu francês, por excelente que fosse, não tinha para ele a mesma profundidade e as mesmas nuances que a língua que ele compartilhava com Joyce e Shakespeare". Calder diz ainda que, apesar de sua eterna insatisfação com sua incapacidade de expressar com exatidão o significado que lhe escapava, a linguagem de Beckett era de uma expressividade "milagrosa". "O inglês se prestava melhor a sua poesia, mas seus melhores poemas, ou pelo menos os mais belos, foram, principalmente, os que ele escreveu em francês". Suas traduções para o inglês tinham "uma fluência e

uma cadência que expressavam com perfeição o pensamento passageiro. Mas há diferenças significativas entre o original francês e a versão inglesa que o seguiu, mostrando como a linguagem tanto limita quanto estende o significado, como pode ser visto nesta tradução retirada de *Collected Poems*, um belo exemplo da literatura bilíngue de Beckett.

je suis ce cours de sable qui glisse *entre le galet et la dune* *la pluie d'été pleurt sur ma vie* *sur moi ma vie qui me fuit me poursuit* *et finira le jour de son commencement* *cher instant je te vois* *dans ce rideau de brume qui recule* *ou je n'aurait plus à fouler ces longs seuils mouvants* *et vivrai le temps d'une porte* *qui s'ouvre et se referme*	*my way is in the sand flowing* *between the shingle and the dune* *the summer rain rains on my life* *on me my life harrying fleeing* *to its beginning to its end* *my peace is there in the receding mist* *when I cease from treading these long shifting thresholds* *and live the space of a door* *that opens and shuts.*

Considerações Finais

George Steiner vê a tradução como um triplo processo de "penetração, incorporação e restituição" (Venuti, 2000, p. 197), que podem ser entendidas como *compreensão* total da obra, *identificação* com o autor, e, por fim, a *transposição* da obra para a língua-alvo, em uma forma que represente e reverbere de forma correta o original.

Para a "penetração", contribui o fato muito de o tradutor ser, antes de mais nada, um leitor privilegiado. Seu demorado mergulho em um texto, ao mesmo tempo profundo e minucioso, permite-lhe uma leitura de um nível de exaustividade que poucos críticos alcançarão. Sua primeira tarefa é entender em profundidade a obra, tanto em sua estrutura interna quanto em seus mínimos detalhes - o tratamento que o autor dá a cada frase, sua escolha de cada palavra e a musicalidade com que ele as expressa. Além disso, o tradutor tem que entender o lugar e o significado da obra no contexto maior da cultura de origem.

A "incorporação" seria a identificação com o autor, com sua sensibilidade, sua visão de mundo, sua voz e a forma de expressá-las, aquilo que Douglas Robinson vai descrever como "ceder o lugar ao autor e deixá-lo falar" (2001, p. 21). Ou, nas palavras de Gregory Rabassa, em seu *If this be Treason*, "Então, o pobre tradutor tem que não apenas ir e vir entre duas línguas, mas, se for digno de sua vocação, circular entre dois eus, com todos os perigos de uma esquizofrenia induzida" (Rabassa, 2005, p. 20).

E a "restituição" é onde reside a *arte* do tradutor. Porque a tradução, principalmente a tradução literária, é uma arte, que vai fazer uso não apenas do domínio que o tradutor tem da língua-alvo e de suas ideias sobre tradução, que funcionam como princípios gerais internalizados que vão nortear sua prática, mas também de sua sensibilidade literária e artística, de sua intuição. É novamente Douglas Robinson que, em *The Translator's Turn,* vai dizer: "Parece inegável que a tradução seja, em grande parte, um processo intuitivo. Os bons tradutores escolhem palavras e expressões não

com referência a algum sistema abstrato de regras intelectualizadas, que a maioria de nós, para começar, nunca chegou a incorporar, mas com base em 'mensagens' ou impulsos enviados pelo corpo: uma determinada palavra ou expressão *soa* bem. Intuitivamente, não apenas para o tradutor mas para todos os usuários da linguagem, o sentido não é cognição, mas sensação" (Robinson, 1991, p. xii).

Os tradutores sabem disso, mas não se sentem suficientemente seguros para afirmar essa postura, principalmente quando, ao fazê-lo, se colocam na mira de teóricos que incansavelmente afirmam que os tradutores não sabem o que fazem por não se orientarem por um conjunto sistemático de regras, procedimentos e estratégias. Os tradutores, de modo geral, não estão suficientemente equipados para rebater esses argumentos por desconhecerem os corpos teóricos nos quais eles se baseiam e, portanto, recuam para a posição defensiva de evitar polêmicas. Robinson observa que os prefácios dos tradutores são notórios por seus pedidos de desculpas, mesmo quando eles têm plena consciência da qualidade de seu trabalho: "Meus humildes esforços produziram apenas uma aproximação razoável do brilhantismo do autor..." (Robinson, 1991, p. xii).

É óbvio que a tradução não se coloca em pé de igualdade com a criação literária original. Segundo Walter Benjamin, a tarefa do tradutor é ecoar de maneira correta a obra-fonte, e essa é uma característica da tradução que basicamente a distingue do trabalho do poeta, que é "espontâneo, primário e gráfico", (Venuti, 2000, p. 80) enquanto o do tradutor é "derivativo e ideacional" (idem). Esse mesmo autor conclui que a tradução se coloca a meio-caminho entre a poesia e a doutrina, e seus produtos têm definição menos nítida, mas nem por isso deixam uma marca menor na história e na cultura universais.

Segundo Hilaire Belloc, "a arte da tradução é subsidiária e derivativa. Por essa razão, no campo das letras, nunca lhe foi conferida a dignidade da obra original" (Bassnett 2002, p. 12). Ao contrário, a tradução sempre foi objeto de julgamentos no mais das vezes impiedosos. Essa subestimação de seu valor teve o péssimo efeito prático de rebaixar o padrão demandado e, em

determinadas épocas, quase chegou a destruí-la por completo. A má-compreensão de seu caráter agravou sua degradação: nem sua importância nem sua dificuldade foram corretamente avaliadas.

O fato é que, por maior que seja sua responsabilidade intelectual e moral para com o texto-fonte, o tradutor existe e está presente. Novamente segundo Douglas Robinson, o tradutor também é autor, ele não "desaparece simplesmente, nem se torna transparente ou vazio" (Robinson, 2001, p. 2). São suas as palavras e as associações que vão conduzir a passagem de uma língua a outra, e sua imaginação, embora obedecendo a limites rigidamente demarcados, está em pleno e livre funcionamento. A tradução, portanto, é feita de negociações complexas e delicadíssimas, de cujo sucesso vai depender a qualidade do texto produzido, para que, nas inspiradas palavras de Hilaire Belloc, possa se dar a "ressurreição da coisa estrangeira em um corpo nativo" (Bassnet, 2002, p. 121).

Transformada em objeto de estudos cientificistas de caráter normativo e descritivo, a tradução vem perdendo seu estatuto original - o de uma arte que, como qualquer outra arte, tem aspectos técnicos, mas que se fundamenta em sensibilidade, intuição e gosto, informados por uma sólida cultura literária e por uma visão de mundo mais voltada para a abertura das humanidades que para o rigor estreito das abordagens científicas. Gideon Toury, em 1995 (Bassnet, 2002, p. 7), nega que a teoria da tradução possa melhorar a qualidade dos textos traduzidos porque, segundo ele, os teóricos tem uma agenda específica, enquanto os tradutores têm responsabilidades de ordem totalmente diversa. Um tradutor literário só tem a ganhar se, ao invés de buscar "equivalências" teóricas, se ocupar em tentar captar a voz do autor e reproduzir sua fala. E é no próprio texto-fonte e no pensamento do autor que o tradutor tem que buscar essa informação, e não em análises linguísticas que pouco têm a contribuir. Essa postura não exclui o rigor e a correção, mas exige um corpo teórico flexível e aberto o suficiente para admitir o argumento *porque soa melhor* como um critério tradutório correto e legítimo.

MEMORIAL DE TRADUÇÃO

Literalidade e Tradução Literária

Desde que Peter Newmark, há quase meio século, distinguiu, em termos de técnica tradutória, entre dois tipos fundamentais de tradução - a *tradução semântica*, que privilegia a língua-fonte, a cultura original e autor, e a *tradução comunicativa,* que enfatiza a língua-alvo e seu público leitor, os estilos básicos de tradução vêm sendo estudados com referência à tipologia e a função dos textos a serem traduzidos. Como afirmou Aubert (1994, p. 105), a postura comumente aceita é a de que exista "uma correlação estreita entre tipologia de texto e tipologia de tradução, ou seja, que cada tipo determinado de texto requer uma abordagem tradutória correspondente". Segundo Aubert e praticamente todos os demais autores que trataram da questão, o fator diferencial entre a opção pela tradução literal e a tradução livre seria, essencialmente, o valor artístico de um texto, estabelecendo-se assim a distinção entre textos literários e textos pragmáticos.

Atualmente, considera-se perfeitamente aceitável que o estilo livre seja usado em traduções de textos cuja única função é comunicar um conteúdo, sejam eles jornalísticos, técnicos ou informativos em geral. Quanto menor for a importância e a durabilidade de um texto e quanto mais popular for seu uso, mais liberdade o tradutor terá na passagem da língua-fonte para a língua-allvo. Nesses casos, quando o elemento central é a informação pragmática a ser passada, é conveniente que a tradução dê prioridade à clareza, à fluência, à transparência e à facilidade de leitura de um texto e leve em conta o gosto e o interesse do público leitor, ou seja, que privilegie a língua-alvo e suas formas de expressão mais correntes, adaptando o texto, seu léxico e sua sintaxe a seus consumidores finais.

No caso de textos literários, entretanto, a função da comunicação do conteúdo informativo, embora fundamental, divide espaço com considerações de ordem não apenas ética mas também artística. Em primeiro lugar, um texto literário é um produto autoral - ele é de propriedade do autor, que tem o direito moral e legal de exigir fidelidade a mais absoluta possível ao original assinado por ele. Não cabe ao tradutor, portanto, interpretar, embelezar, corrigir ou modificar em qualquer sentido o texto-fonte. Em segundo lugar, o texto original pode ser visto como patrimônio imaterial de uma cultura e de uma nação, além de ser um registro histórico de uma época, o que exige que sua representação em outra língua tenha o máximo de fidedignidade. O que está em jogo, nesse particular, é a própria responsabilidade intelectual do tradutor.

O texto literário, além disso tem caráter autônomo e valor artístico. Segundo Durisin (Bassnett, 2002, p. 36), o tradutor de literatura não se preocupa em estabelecer a equivalência de linguagem natural, mas sim de procedimentos artísticos. Popovic, (Bassnett, 2002, p. 33) partindo de uma análise especificamente linguística, distingue quatro tipos de equivalência em uma tradução literária: 1) a linguística - que ocorre no nível léxico, correspondendo a equivalência entre palavras, 2) a paradigmática, em que entram elementos de gramática e estrutura sintática, 3) a estilística, onde a "equivalência funcional" que visa a uma "identidade expressiva", e 4) a textual ou sintagmática, onde há uma correspondência de estrutura entre os textos fonte e alvo, resultando em uma equivalência de forma e feitio. O que se busca, portanto, numa tradução que obedeça a esses quatro parâmetros, é reproduzir um texto que é, em si, uma obra de arte e recriar, em uma outra língua, uma forma com valor e qualidades artísticas equivalentes e comparáveis.

No entanto, o sucesso dessas equivalências linguísticas - indo do léxico ao texto como objeto total - vai depender de uma outra ordem de correspondência mais abstrata e ideativa - o texto-fonte tem que ser entendido em função da *intenção* do autor - o que ele pretende dizer, não apenas na obra como um todo, mas também em cada segmento tomado

separadamente. Frente a um texto literário, a primeira tarefa do tradutor é o trabalho quase mediúnico de tentar se identificar com a mente e a mentalidade do autor, discernir o lugar onde ele se coloca e de onde fala, sua maneira de ver o mundo e o objeto de seu relato, captar as ideias que ele tenta expressar, sejam elas evidentes ou oblíquas, incorporar as emoções que o animam ou perturbam, seu estado de espírito e seu humor e, nas palavras de Douglas Robinson (2001, p. 21), "ceder o lugar ao autor do texto-fonte e deixá-lo falar".

Cada frase, cada palavra tem que ser escolhida obedecendo à função, à ênfase e ao peso pretendidos pelo autor, uma vez que cada minúcia se encaixa em um todo coerente e tem um papel a desempenhar. O léxico - simples ou rebuscado - deve ser equivalente ao usado no original, e a oscilação de registros e tons deve ser rigorosamente observada, pois dela dependem a vitalidade e a verossimilhança da tradução. E, além de questões de textualidade, o tradutor tem que ouvir a melodia do texto, expressa em sua cadência, suas pausas, sua musicalidade e tentar reproduzi-las da maneira a mais fiel possível. Essa é uma responsabilidade literária e moral que o tradutor tem com o texto: o respeito incondicional ao original, que é o objetivo de uma tradução literal.

No presente trabalho, propus-me a um exercício de tradução a mais literal possível dos dois contos de autoria de William Trevor - *After Rain* e *Lost Ground*. Tomando como norte o princípio postulado por Peter Newmark (1988, p. 90) de que "*A tradução literal é o primeiro passo de qualquer tradução, e um bom tradutor só abandona a versão literal quando ela resulta claramente inexata ou ... mal escrita. Um mau tradutor sempre fará todo o possível para evitar traduzir palavra por palavra*", lancei-me à tarefa de examinar até que ponto é possível uma tradução de um texto literário que acompanhe quase que palavra-por-palavra o original, verificando as situações em que se tornam necessárias alterações que o adaptem às estruturas linguísticas e idiomáticas da língua-alvo, o que normalmente ocorre em passagens cujo registro se aproxima do coloquial. Essa oscilação de estilos tradutórios tende a ocorrer em textos literários onde há alternância

entre narrativas fluentes em linguagem culta e trechos que usam linguagem coloquial e pontuada de expressões informais e cotidianas, como geralmente ocorre nos diálogos.

A tradução de diálogos é de especial interesse para mim, por se constituir em uma área de particular dificuldade. Os diálogos, para que soem como naturais e verossímeis, ao mesmo tempo em que exigem fidelidade escrupulosa quanto ao conteúdo e o tom da fala, implicam a transposição para um outro vernáculo de idiomatismos que muitas vezes não têm correspondente exato, e às vezes sequer aproximado, nas estruturas da língua-alvo.

Os dois contos de William Trevor se prestam particularmente bem a esse fim. *After Rain* é um conto onde prepondera uma narrativa fluente por um narrador externo, e onde os diálogos praticamente se limitam a trocas formais e estereotipadas. *Lost Ground,* ao contrário, tem boa parte de sua ação centrada em diálogos coloquiais, usando linguagem de grande informalidade e simplicidade, onde a questão dos registros, tema que pretendo tratar, se faz fortemente presente.

Registro em Tradução

O conceito de *norma* em Lingüística

A análise do registro nos estudos lingüísticos é relativamente recente. O termo, ou qualquer conceito que lhe seja equivalente, não é mencionado nas obras seminais de Saussure, Sapir e Bloomfeld. Na Lingüística, uma das primeiras contribuições a esse campo de investigação partiu de Eugenio Coseriu que, julgando insuficiente a dicotomia de Saussure entre língua e fala (*langue* e *parole*), propôs uma divisão tripartida, incluindo a categoria *norma*, entre a língua e a fala. Nesse esquema teórico, a *língua* seria o nível mais abstrato, o sistema funcional de possibilidades abstratas; a *norma* seria a

"realização coletiva do sistema, que contém o próprio sistema e, além disso, os elementos funcionalmente 'não-pertinentes', embora normais no falar de uma comunidade" (Castelar de Carvalho, 2003, p. 64), enquanto a *fala* seria "a realização individual concreta da norma, que contém a própria norma e, além disso, a originalidade expressiva dos indivíduos falantes" (idem).

A norma seria, portanto, "um conjunto de realizações constantes e repetidas, de caráter sociocultural e dependente de vários fatores operantes na comunidade idiomática" (Castelar de Carvalho, 2003, p. 65), ou seja, realizações consagradas pelo uso que são normais em determinadas circunstâncias lingüísticas.

As normas vigentes numa determinada língua seriam, portanto, *sub-códigos* do código maior representado pela língua propriamente dita. Esses sub-códigos (ou variantes coletivas) dividem-se em dois tipos principais: as *variantes diatrópicas* (sotaques e falas regionais) e as *variantes diastráticas* (variantes culturais ou *registros*) (Castelar de Carvalho, 2003, p. 67). É à norma, portanto, que nos prendemos de forma imediata ao nos expressarmos, de acordo com o grupo social a que pertencemos ou à nossa região de origem.

As variantes diastráticas estão associadas à estratificação social e à disparidade de níveis educacionais dentro de uma determinada comunidade. Elas, por sua vez, se subdividem em: *norma culta padrão*, a modalidade oficial da língua nacional, empregada em situações formais, na academia e nas publicações; *norma coloquial*, empregada espontaneamente em situações informais pelas classes escolarizadas, com graus de desvio que dependem da situação em questão; e a *norma popular*, usada pelas classes sociais de baixa escolarização, com amplos graus de desvio geralmente caracterizados como "erros" (Castelar de Carvalho, 2003, p. 71).

Há também as *variantes diafásicas*, que consistem nos diversos tipos de modos expressivos: o familiar, os específicos a faixas etárias e as *gírias*. Além disso, existem também as chamadas *línguas especiais* (jargões profissionais, línguas técnicas etc.).

Numa categoria especial situa-se a *língua literária*, que por sua natureza essencialmente estética e expressiva, adquire "licença poética" para circular livremente entre as diversas normas e registros, consistindo numa *supranorma*, imune às obrigatoriedades gramaticais a que as demais variantes estão sujeitas (Castelar de Carvalho, 2003, p. 68).

O conceito de *registro*

Foi o lingüista Thomas Reid que, em 1956, usou pela primeira vez esse termo, para designar as variações da linguagem. Na década de 60, o conceito foi adotado por grupos de lingüistas que desejavam enfocar a linguagem não com base numa norma, mas sim no uso dela feito pelo falante. Um desses grupos foi a Escola Australiana, liderada por Halliday, que "se interessava não apenas no que a língua é, mas em *por que* ela é; não apenas no que a língua significa, mas em *como* a língua significa" (Zequan, 2003, 3). Halliday enfoca as variáveis de *uso*, no sentido de que cada falante, em momentos diferentes, tem a seu dispor uma faixa de variedades e escolhas" (Zequan, 2003, 3.1). Ele aponta para a necessidade de, na interpretação de um texto, examinarmos o contexto em que ele foi produzido, enfocando principalmente "que tipos de fatores situacionais determinaram quais escolhas dentro do sistema lingüístico?" (Halliday, 1978, 32). Segundo ele, essa é a pergunta primordial.

Contexto, aqui, tem dupla acepção: o *contexto da situação* e o *contexto da cultura*, ambos exercendo influência nas palavras e nas estruturas usadas pelo falante. O contexto da *cultura* é descrito por Firth, em 1968, em termos de *gênero*, "um tipo de função da linguagem possuindo estilo e ritmo próprios" (Zequan, 2003, p. 3.1). O contexto da *situação*, por outro lado, abarca as variáveis de *campo* (o que está acontecendo naquele momento, qual ação social está ocorrendo), de *modo* (o que os participantes esperam da interação e do uso da linguagem feito por eles, por exemplo, oral ou escrito) e de *tom* (quem participa da interação, o status e os papéis desempenhados por esses participantes e que tipo de relação existe entre

eles). São essas três variáveis que determinam as relações entre a *função da linguagem* e a *forma da linguagem*. O *tom* de um texto diz respeito à relação entre os interlocutores, e pode "ser analisado em termos de distinções básicas, tais como polido-coloquial-íntimo, numa escala de categorias que vai do formal ao informal" (Crenn, 1996, 3.2.2).

Para Halliday, *registro* é "o agrupamento de características semânticas segundo o tipo de situação" (Crenn, 1996, 3.1), ou "uma configuração de recursos semânticos que os membros de uma cultura costumam associar com um tipo de situação" (idem). Segundo ele, esse conceito "fornece um meio de investigar as fundações lingüísticas das interações sociais cotidianas" (idem), identificando os fatores que determinam a escolha da linguagem adotada em cada situação.

De modo mais geral, o termo *registro* vem sendo usado para indicar uma *escala de formalidade*. Para descrever esses diversos graus de formalidade, muitas categorizações foram propostas, nem sempre coerentes entre si. Uma delas é a escala de formalidade proposta por Quirk, autor da *Comprehensive Grammar of the English Language* (1985, pp.26-27):

Muito formal, rígido – Formal – Neutro – Informal – Muito informal, familiar

Num outro modelo, tratando do inglês *falado*, Martin Joos, em seu trabalho de 1961, *The Five Clocks*, (Crenn, 1996, 2.1) descreve cinco estilos (registros):

- *congelado* – linguagem fixa que nunca muda, como nas citações bíblicas, presença freqüente de arcaísmos;
- *formal* – um único participante, sem interrupções. Vocabulário técnico, semântica culta e definições exatas são importantes (por exemplo, uma palestra). Inclui interações entre estranhos.
- *consultivo* – mais de um participante, conversas que trazem troca de opiniões, interrupções e interpolações permitidas.
- *informal* – entre amigos e conhecidos, elipses e gírias permitidas.
- *íntimo* – não-público. Entonação mais importante que as palavras e a gramática. Vocabulário privado.

O conceito de *registro* na prática tradutória

Atualmente, as questões de registro vêm ascendendo ao primeiro plano nos exames da adequação e da qualidade das traduções, tendo-se convertido num dos critérios importantes na avaliação desses trabalhos. A *equivalência*, critério universalmente aceito nessas avaliações, deixa de se referir apenas a questões de conteúdo ideativo e de literalidade semântica, para incluir também os aspectos relativos ao *tom* do texto sendo traduzido, que trazem informações de importância fundamental sobre o *contexto* onde o texto se origina e ao qual ele remete. Uma tradução que se atém rigorosamente ao significado do texto e respeita de perto o léxico utilizado na língua-fonte pode falhar por não conseguir captar a atmosfera sugerida pelo original e expressa em termos de registro. Uma tradução perfeitamente fiel em termos de conteúdo e forma pode ser equivocada e resultar em prejuízo grave da mensagem se o registro do texto-fonte não for rigorosamente transposto para a língua-alvo. As questões de registro são portanto de importância primordial para a qualidade *comunicativa* da tradução.

Por exemplo, elas dizem respeito, em primeiro lugar, à classificação do texto na escala de formalidade. Uma tradução deve respeitar o tipo de norma, ou o sub-código, em que o texto foi escrito originalmente. Um texto-fonte escrito em linguagem coloquial ou íntima pode perder quase que totalmente seu sentido se traduzido numa linguagem formal, com adesão estrita às normas da gramática culta. Formas de tratamento e suas escalas de variação nas diferentes línguas devem ser cuidadosamente observadas. Um outro texto que use gírias ou um linguajar característico de um grupo etário ou social deve buscar um equivalente aceitável na língua de chegada, ao passo que um texto de grande formalidade, como um discurso oficial, deve buscar, na língua-alvo, o mesmo tom com que ele foi escrito, expressando o conteúdo em estruturas semânticas e sintáticas correspondentes às que seriam usadas caso o texto original houvesse sido escrito nessa segunda língua.

Um outro fator a ser observado é o tipo de linguagem especializada que o texto pode conter, que também deve buscar equivalência na língua de chegada, respeitando o estilo e o ritmo próprios do *gênero* em questão.

Uma boa tradução, portanto, é aquela que capta não apenas o significado, ou conteúdo ideativo, assim como as equivalências semânticas do texto original, mas que consegue também expressar as nuances dos contextos cultural, ideológico e interpessoal comunicados pelo texto original, tarefa na qual as questões de registro assumem dimensão de máxima importância.

A Tradução de William Trevor

Traduzir William Trevor é uma tarefa de enganosa facilidade. Apesar de usar de um estilo simples, de um léxico restrito e de uma linguagem quase sempre convencional, sem jamais se lançar a grandes voos retóricos, sua prosa nunca é simplória. Ao contrário, seu estilo é trabalhado com extrema elegância e precisão, e ele, de algum modo, consegue esculpir a linguagem a mais cotidiana com extraordinária mestria. Trevor tem o dom de extrair dessa linguagem trivial um efeito literário máximo, assim como consegue alçar situações as mais corriqueiras à estatura quase arquetípica de mito universal. A primeira tarefa do tradutor, portanto, é duplicar esse efeito, reproduzindo o extremamente simples sem nunca torná-lo tosco ou banal.

Em William Trevor, os diálogos assumem importância central para a compreensão do texto, pois exprimem não apenas a fala do personagem em relação ao enredo, mas descrevem e esclarecem sua forma de ser, seu temperamento, seu grau de sofisticação ou simplicidade e suas relações recíprocas, "as profundezas ocultas nas conversas sociais", segundo O'Connor, citado na introdução. Trevor tem essa imensa capacidade de deixar seus personagens falarem por si e se colocarem com voz própria, reduzindo ao mínimo a intervenção autor, que raramente descreve, adjetiva, julga ou pondera. Não é apenas nos diálogos, mas também em trechos de "fluxo de consciência" ou monólogos internos, Trevor consegue descrever

processos não-lineares de associação de ideias, lembranças e sensações em linguagem extremamente descritiva, sugerindo de forma inequívoca a personalidade e os meandros da mente de seus personagens. Em *After Rain* e *Lost Ground*, os dois personagens principais, Harriet e Milton, não poderiam ser mais diferentes: Harriet, uma londrina culta que lê clássicos e se extasia diante de uma pintura renascentista, se expressa em estilo, que embora sem rebuscamentos, evidencia seu nível intelectual em termos de vocabulário e de imagens mentais, e Milton, um menino da zona rural irlandesa, simplório e pouco interessado em estudos e livros, com um grau de escolaridade pouco acima do elementar, mas dotado de uma sensibilidade moral profunda, que seu parco vocabulário não consegue expressar, mostra em seu linguajar uma perfeita simplicidade adolescente e camponesa. São essas nuances de tamanha força expressiva que a tradução terá que tentar reproduzir.

Exemplos

Em meu exercício de tradução a mais literal possível, parti do estabelecimento de princípios a serem observados ao logo de todo o texto:

- Manter a oralidade e a informalidade do estilo, respeitando o registro empregado em cada situação a fim de captar o tom, a atmosfera e o contexto sugeridos pelo original.

...even when **he'd had a few** he left things to the imagination. (LG36)	...mesmo **quando tinha bebido umas**, ele sempre deixava alguma coisa para a imaginação.

'God, man!' Billie Carew muttered... (LG41)	– Pô, cara! grunhiu Billie Carew...

'You're bloody not OK'... (LG43)	– Tudo bem porcaria nenhuma...

...a Protestant man from Loughgall who'd been murdered ages ago. (LG 60)	...um homem protestante de Loughgall que havia sido assassinado já fazia um tempão.

'Who was it that shot Milton?' (LG72)	– Quem foi que atirou no Milton?

'We should have seen.' Mrs Leeson whispered. 'We should have known.' (LG73)	– A gente devia ter visto, sussurrou Mrs. Leeson. A gente tinha que ter percebido.

- Traduzir, sempre que possível, palavra por palavra, usando o termo equivalente em português sempre que ele existir e for adequado, quebrando essa regra, se o termo equivalente em português parecer artificial ou fora de contexto.

'In fact, you look **supremely** healthy.' (AR13)	– Na verdade, você parece **extraordinariamente** saudável.

only **yards** from where she stood. (LG 25)	a poucos **passos** de onde ela estava.

As he drove the four **miles** back to the rectory... (LG 56)	Dirigindo as quatro **milhas** do caminho de volta à casa paroquial...

- Nunca tentar reescrever uma frase em linguagem mais elaborada ou correta que a do original, mesmo quando o resultado dessa alteração parecer soar mais literário - ou seja, nunca sofisticar o que parece demasiadamente simples. Onde houver erros sintáticos propositais, reproduzi-los.

'*Mais, oui,* I study **the law**,' (AR 6)	– *Mais, oui*, eu estudo **o direito**.

...how the presence of the saint was something clinging to you... (LG51)	...que a presença da santa era uma coisa que grudava em você...

...because none of them wanted to have a conversation like that. (LG68)	porque nenhum deles queria ter uma conversa assim.

'There's no one has claimed who it was.' (LG71)	– Ninguém disse que sabia quem foi.

- Manter os termos e as formas de tratamento estrangeiros sempre que possível. Respeitar todos os estrangeirismos do texto original, mantendo os trechos em língua estrangeira, sem tentar esclarecê-los nem traduzi-los indiretamente por meio de estratégias de explicitação.

'Grazie.' *'Prego, signora, buon appetito.* (AR3)	*– Grazie.* *– Prego, signora, buon appetito.*

'Well,' **Mr Leeson** enquired that evening ... (LG26)	– E então? perguntou **Mr Leeson** no final da tarde...

She had fried the remains of the **champ** they'd had in the middle of the day: potatoes mashed with butter and spring onions now had a crispy brown crust. (LG 28)	Ela havia fritado as sobras do ***champ*** que eles haviam comido no almoço: as batatas amassadas com manteiga e cebolinha agora tinham uma casquinha marrom e crocante.

One of the girl's sisters had a Union Jack, which she waved. (LG40)	Uma das irmãs da garota segurava uma *Union Jack*, que ela acenou.

- Buscar a expressão idiomática correspondente, não apenas nos diálogos mas também ao longo de todo o texto.

The dining-room is large, its ceilings high... (AR 1)	O salão de jantar é espaçoso, com pé-direito alto...

...she had forgotten there would be that. (AR5)	...ela havia esquecido desse detalhe.

...love has a way of doing that. (AR6)	...o amor tem dessas coisas.

Her brother shrugged the disappointment off... (AR10)	Seu irmão tentou fazer pouco da decepção...

I would have steered clear, I think.' (AR13)	Eu teria passado longe, acho.

Her divided parents travel grandly now. (AR13)	Seus pais separados, agora, viajam em grande estilo.

something not quite right. (AR 15)	havia algo de errado.

the crop was better left for a while yet. (LG26)	era melhor deixar as maçãs quietas ainda por um tempo.

'France,' her husband repeated. 'You'd wonder at that.' 'Aye, you would,' her father figured. (LG 33)	– França, repetiu seu marido. Mas por que França? – Pois é, respondeu o pai, pensativo.

...if you raised an objection you wouldn't see him for dust. (LG34)	...se alguém levantasse uma objeção, ele sumiria de vez.

'Only talk' (LG 35)	"Conversa fiada"

This showed, but only on close scrutiny... (LG 38)	Só dava para ver olhando bem de perto...

...now that Milton's sisters were getting on a bit. (LG40)	...agora que as irmãs de Milton estavam passando um pouco do ponto.

'What do you mean, St Rosa?' (LG44)	– Que história é essa de Santa Rosa?

The explanation could be that the boy was touched. There was another boy in that family who wasn't the full shilling either. (LG51)	A explicação poderia ser de que o garoto não batia bem. Havia um outro menino na família que também não era lá muito brilhante.

Mrs Leeson watched, incredulous, while Milton nodded. (LG 55)	Mrs Leeson olhou, incrédula, quando Milton fez que sim.

'It's not Milton,' Addy protested... (LG 57)	– Isso não é coisa do Milton, protestou Addy...

'Is Milton away in the head?' Addy whispered. 'He's not himself certainly. No way he's himself.' (LG 58)	– Será que Milton está ruim da cabeça? perguntou Addy num sussurro. – Ele certamente não está normal. De jeito nenhum, ele está normal.

'That's the end of it, Milton...' (LG62)	– Fim de conversa, Milton...

Milton had never been much of a one for reading, he had never read a book from cover to cover. (LG 64)	Milton nunca foi muito de ler, ele nunca havia lido um livro de cabo a rabo.

He brought poor Dudgeon McDavie into it. (LG62)	Até o coitado do Dudgeon McDavie entrou na história.

"Nothing," so we left it. (LG 70)	"Nada". Então ficou por isso mesmo.

- Buscar termos ou expressões correspondentes quando não houver equivalência direta em português.

... are too far away to allow eavesdropping. (AR 4)	...está longe demais para que sua conversa possa ser entreouvida.

The **tit-for-tat** murders (LG35)	Os assassinatos **olho-por-olho**

because he was **tone-deaf**. (LG37)	porque **não tinha ouvido para música**.

...that boys made up the numbers... (LG37)	...que os rapazes se juntassem às fileiras.

...renewed their Protestant loyalty and belief through **sartorial display**. (LG38)	...reafirmavam sua lealdade e sua crença protestante com a **exibição de vestuário impecável**.

She had her hair done regularly and took pains to get her eyeshadow right... (LG40)	Ela ia sempre ao salão arrumar o cabelo e caprichava na sombra dos olhos

...the womenfolk... (LG42)	...as mulheres da família...

Garfield Leeson belonged in the ganglands of the Protestant **back streets**... (LG53)	Garfield Leeson pertencia às gangues do **submundo** protestante...

In silence, Milton was shown out of the house. (LG53)	Em silêncio, ele levou Milton até a porta.

'Paul Hogan had his arms round me,' Addy **giggled** once. (LG73)	"Paul Hogan estava abraçado comigo", Addy disse uma vez, **às risadinhas**.

...his voice heavy with the **churchiness**... (LG75)	a voz pesada com a **solenidade eclesiástica**...

strutting in their **get-up**... (LG52)	se pavoneando naqueles **trajes**...

Finmoth's keeping an open mind. (LG 72)	– Finmoth não quer tirar conclusões apressadas.

...**half-dreams** because sometimes she was awake. (LG73)	...**meio que sonhos** porque, às vezes, ela estava acordada.

Devem ser ressaltados, também, trechos em que a tradução apresentou particular dificuldade, exigindo soluções que se afastaram bastante do original, não especificamente em razão de idiomatismos, mas da própria estrutura das duas línguas e da não-equivalência de termos específicos.

or the one with a **wild** look... (AR2)	ou pela de ar meio **desvairado**...

her long face strikingly like the sharply **chiselled faces** of Modigliani... (AR2)	o rosto longo surpreendentemente semelhante aos **rostos de entalhes bruscos** de Modigliani...

and of the pensione's vineyard, steeply sloping down to two enormous wells. (AR3)	e dos vinhedos da pensão que desciam em queda íngreme até dois enormes poços.

The heat may be too **much of a good thing** for some... (AR3)	Para alguns, o calor talvez seja um pouco **mais que a encomenda**...

...some fragment of a **mood** they shared.(AR16)	...algum fragmento do **clima** que havia entre eles.

Incense is **cloying** in the air. (AR19)	O **cheiro forte de incenso pesa** no ar.

...the family tomb reeks odourlessly of death.. (AR 24)	...a tumba da família exala um imperceptível cheiro de morte.

Narrow-jawed and beaky, **head cocked out inquisitively**, the Reverend Herbert Cutcheon dutifully imbued his repetition of	O Reverendo Herbert Cutcheon, **com ar inquisitivo, estirou para frente** sua cabeça de mandíbulas estreitas e nariz

the word with a note of surprised disdain. (LG33)	longo e carregou a repetição da palavra com a devida nota de desdém surpreso.

Mr Leeson inclined his **tanned pate** toward the mantelpiece. (LG33)	Mr. Leeson inclinou a **cabeça curtida de sol** em direção à cornija.

He'd been taken aback but had risen to the occasion. (LG45)	Ele havia tomado um susto, mas soube reagir à altura.

...Milton climbed out of the bedroom window and set off on his bicycle, (LG63)	...Milton escapou pela janela do quarto e ganhou estrada, montado em sua bicicleta...

The shock was still there, raw in all of them. (LG 68)	O choque ainda não havia passado, ainda doía em todos eles.

...the tarred gate through which you could see the stream, **steeply below**. (LG72)	o portão pintado de preto através do qual dava para ver o riacho **ao fundo da encosta íngreme**.

Her mother had a shrunken look; a hollowness about her eyes, and shallow cheeks that exposed the shape of bones beneath the flesh. (LG72)	A mãe parecia ter murchado, olhos fundos e faces chupadas deixando ver os ossos sob a carne.

...his squat fingers and bitten nails ugly for an instant **against the soft prettiness**. (LG74)	os dedos grossos e as unhas roídas feios por um instante **contra o bonito e delicado**.

Observações sobre o texto traduzido

"A tradução literal é o primeiro passo da tradução,
e um bom tradutor só abandona a versão literal
quando ela resulta claramente inexata ou ... mal escrita.
Um mau tradutor sempre fará todo o possível
para evitar traduzir palavra por palavra".

Peter Newmark

Em uma leitura final do texto traduzido, pretendi avaliar até que ponto o princípio de literalidade que me propus a seguir foi efetivamente observado. Cheguei à conclusão que minha tradução pode ser considerada literal, e é de fato bem diferente do que seria a de um tradutor que privilegiasse a tradução livre, permitindo-se paráfrases e a livre expressão das ideias colocadas no texto.

Tentei dar ao texto uma tradução "estrangeirizada", que refletisse o contexto nacional, cultural e linguístico da obra original, obedecendo ao princípio de Schleiermacher, citado por Venuti, de "*sending the reader abroad*", e respeitando ao máximo a alteridade do original. Para tanto, deixei em inglês não apenas as formas de tratamento (como Mr e Mrs), mas também termos que caracterizam a cultura original (*champ, cottage, Union Jack*). Optei também em traduzir "*miles*", por "milhas", sem converter a unidade de distância ao sistema métrico, como eu faria em um texto técnico ou informativo. A única exceção a essa regra foi a tradução de "*yards*". O termo "jardas" me pareceu canhestro e fora de lugar, e optei por uma solução oblíqua, usando, em seu lugar, a medida "passos", que exprime aproximadamente a mesma medida de distância e soa melhor. Esse é apenas um exemplo em que uma questão de princípio tem que ser deixada de lado a fim de privilegiar uma solução propriamente literária que, a meu ver, assume importância maior.

Devo observar, entretanto, que os casos em que a versão literal foi abandonada por resultar "claramente inexata ou mal-escrita" foram muitos.

Em primeiro lugar, por se tratar de dois idiomas de famílias linguísticas diferentes, com estruturas e sintaxes próprias e bem distintas. Esse desvio da literalidade ocorreu, como seria de se esperar, principalmente nos diálogos, embora também, com frequência, ao longo dos trechos narrativos. Muitas vezes, foram necessários afastamentos do plano sintático, como inverter a ordem das frases, trocar a voz ativa pela voz passiva ou vice-versa e reconstruir períodos inteiros. As adaptações no plano semântico foram muitas, buscando a adequação de expressões idiomáticas ao contexto da língua-alvo. Devo acrescentar também que esses afastamentos, em momento algum, se deveram ao emprego premeditado de estratégias pré-determinadas, surgindo espontaneamente com base no que eu mesma chamei anteriormente de um domínio internalizado da língua e de um ouvido treinado para questões de expressão verbal e estilo.

Tanto quanto a reprodução o mais fiel possível do texto em seus aspectos linguísticos, entretanto, tentei reproduzir também a musicalidade e a cadência do texto de William Trevor, respeitando seu ritmo, suas pausas e seu tom de voz, de forma a que o texto "soasse" semelhante ao original, para que a tradução conseguisse reproduzi-lo e ecoá-lo de forma fiel e correta.

Referências Bibliográficas

Introdução

The Casualties of Deception, After Rain by William Trevor, New York Times, October 1996.
http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/trevor-rain.html
acessado em maio de 2015

William Trevor's Protestant Parables, Mary Fitzgerald-Hoyt, Colby Quarterly, March 1995
http://digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3058&context=cq
acessado em maio de 2015

William Trevor, The Art of Fiction, Interview by Mira Stout. Paris Review 108,
http://www.theparisreview.org/interviews/2442/the-art-of-fiction-no-108-william-trevor
acessado em maio de 2015

A Brief Survey of the Short-Story - Joseph O'Connor, William Trevor, The Guardian. March 2012.
http://www.theguardian.com/books/2009/nov/28/collected-stories-william-trevor-review
acessado em maio de 2015

Eighty-Five from the Archive: William Trevor, The New Yorker, June 3, 2010.
http://www.newyorker.com/books/double-take/eighty-five-from-the-archive-william-trevor
acessado em maio de 2015

Considerações Teóricas

AUBERT, Francis Henrik, "Tipologia da Tradução, o Caso da Tradução Juramentada", in *Anais do Encontro Nacional de Tradutores, UFBA,* Salvador, maio de 1994.

BARBOSA, Eloísa Gonçalves, *Procedimentos Técnicos da Tradução: uma Nova Proposta*, 2ª ed., Pontes, Campinas, 2004.

BASSNETT, Susan, *Translation Studies*, Routledge, Londres, 2002.

CANADIAN ADAPTATIONS OF SHAKESPEARE PROJECT, "Voltaire, Shakespeare and Canada", in http://www.uoguelph.ca/shakespeare/essays/voltaire.cfm acessado em maio de 2015

CATFORD, J. C., *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press, 1965.

GALIBERT, S. (2004). "A few words on translations", in http://www.translationdirectory.com/article591.htm acessado em maio de 2015

GENTZLER, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, Cromwell Press, Londres, 2001.

FLOOR, Sebastian J., "Four Bible Translation Types and Some Criteria to Distinguish Them", in *Journal of Translation, volume 3, number 2,* 2007. http://www.sil.org/resources/publications/jot/3.2 acessado em maio de 2015

FURLAN, Mauri, "Brevíssima História da Tradução no Ocidente: I – Os Romanos", 2001, in Dialnet-BrevissimaHistoriaDaTeoriaDaTraducaoNoOcidenteOsRo-4925369.pdf acessado em maio de 2015

FURLAN, Mauri, "Brevíssima História da Tradução no Ocidente: II – Idade Média", 2001, in Dialnet-BrevissimaHistoriaDaTeoriaDaTraducaoNoOcidente-4925537.pdf acessado em maio de 2015

NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall International Ltd., 1988.

ORDUDARY, Mahmoud, "Good Translation: Art, Craft or Science?", 2008, in http://accurapid.com/journal/43theory.htm acessado em maio de 2015

PHILLIPS, Rodney e FUNKE, Sara, "Nabokov as a Translator", in www.fathom.com/course/10701032/session2.html acessado em abril de 2008 - site atualmente protegido

POPPI, Carolina, "Século XVII na França: *Les Belles Infidèles*, Racine e o Modelo dos Classicos Antigos", 2013, in www.revistas.usp.br/nonplus/article/download/.../8359 acessado em maio de 2015

RAGUET-BOUVARD, Christine, "Ember, Translator of Hamlet", in www.libraries.psu.edu/nabokov/raguetb2.htm

ROBINSON, Douglas, *Translation and Taboo*, Northern Illinois, University Press, 1996.

ROBINSON, Douglas, *The Translator's Turn,* John Hopkins University Press, 1991.

ROBINSON, Douglas, *What is Translation?*, Northern Illinois, University Press, 1997

ROBINSON, Douglas, *Who Translates? Translator Subjectivities Beyond*, Suny Press, New York, 2001.

ROBINSON, Douglas, *Twenty-Two Theses on Translation*, http://www.academia.edu/220110/_Twenty-Two_Theses_on_Translation_, originalmente publicado no *Journal of Translation Studies,* Hong Kong, 2, Junho de 1998 acessado em maio de 2015

SANDALL, Roger, "Voltaire and Shakespeare", in www.rogersandall.com/Notes_Voltaire-and-Shakespeare.php acessado em abril de 2008. Artigo retirado do website do autor.

SAVORY, T. *The art of translation*. London, Jonathan Cape Ltd., 1969.

BÖHM, Ulrike, Project Hamlet, 2002-2015 http://www.project-hamlet.info/reception/voltaire.html acessado em maio de 2015

VENUTI, Lawrence, ed. *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres e Nova York, 2000.

VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation*, Routledge, Londres e Nova York, 1998.

Vladimir Nabokov

MEYER, Ronald, "Nabokov: a Case Study in the Art of Translation", in http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/the-art-translation acessado em maio de 2015

NABOKOV, Vladimir e Fredson Bowers, *Lectures on Literature*, Harvest Books, 1982.

KIMMEL, Leigh, "Nabokov as a Translator: an Examination of His Changing Doctrine of Translation", in http://webspace.webring.com/people/il/leighkimmel/nabokov2.html acessado em maio de 2015

FITZPATRICK, Joseph, "Nabokov's Theory and Practice of Translation", in http://www.aatseel.org/100111/pdf/program/2003/abstracts/Fitzpatrick.htm acessado em maio de 2015

Samuel Beckett

ACKERLEY, C. J. and Gontarski, S. E., *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 2004.

ACKERLEY, Chris, "Fun de Partie: Puns and Paradigms in Endgame" in *Borderless Beckett, Beckett Sans Frontières*, ed. Minako Okamuro, Tóquio, 2006.

BECKETT, Samuel, *Fin de Partie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957.

BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, Londres, 2006.

CALDER, John, *The Philosophy of Samuel Beckett*, Calder Publications, Londres, 2001.

CALDER, John, *The Theology of Samuel Beckett*, Calder Publications, Londres, 2012.

CIORÁN, E. M., Anathemas and Admirations, Little, Brown & Company, New York, 1991.

GUSSOW, Mel, *Conversations with and About Beckett*, Grove Press, New York, 1996.

KNOWLSON, James, *Damned to Fame*, *The Life of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 2004.

KNOWLSON, James e Knowlson, Elizabeth, *Beckett Remembering, Rembering Beckett*, Bloomsbury, Londres, 2006.

Memorial de Tradução

CARVALHO, Castelar de, *Para Compreender Saussure, Fundamentos e Visão Crítica*, Vozes, Petrópolis, 2003.

CRENN, Tiphaine, "Register and Register Labelling in Dictionaries", 1996, disponível em http://www.dico.uottawa.ca/theses/crenn/crenn.htm acessado em maio de 2015

HALLIDAY, M.A.K, *Language as Social Semiotics*: *The Social Interpretation of Language and Meaning*, London, Edward Arnold, 1978.

QUIRK, Randolph, *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London, Longman Publishing Group, 1985.

RABASSA, Gregory, *If This Be Treason: Translation and Its Discontents*, New Directions, New York, 2006.

THOMPSON, Geoffrey, "Interview with M.A.K Halliday, Cardiff, July 1998", disponível em http://www.scielo.br/readcube/epdf.php?doi=10.1590/S0102-44502001000100006&pid=S0102-44502001000100006&pdf_path=delta/v17n1/a06v17n1.pdf acessado em maio de 2015

"Register (Sociolinguistics)", disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Register_%28linguistics%29 acessado em maio de 2015

ZEQUAN, Liu, "Register Analysis as a Tool for Translation Quality Assessment", disponível em www.accurapid.com/journal/25register.htm acessado em maio de 2015

Tradução de

After Rain e *Lost Ground*

de William Trevor

After Rain

In the dining-room of the Pensione Cesarina solitary diners are fitted in around the walls, where space does not permit a table large enough for two. These tables for one are in three of the room's four corners, by the door of the pantry where the jugs of water keep cool, between one family table and another, on either side of the tall casement windows that rattle when they're closed or opened. The dining-room is large, its ceilings high, its pale cream-colored walls undecorated. It is noisy when the pensione's guests are there, the tables for two that take up all the central space packed close together, edges touching. The solitary diners are well separated from this mass by the passage left for the waitresses, and have a better view of the dining-room's activity and of the food before it's placed in front of them - whether tonight it is *brodo* or pasta, beef or chicken, and what the *dolce* is.

'Dieci', Harriet says, giving the number of her room when she is asked. The table she has occupied for the last eleven evenings has been joined to one that is too small for a party of five: she doesn't know where to go. She stands a few more

Depois da Chuva

No salão de jantar da Pensione Cesarina, os hóspedes solitários são acomodados ao longo das paredes, onde o espaço não permite mesas grandes o suficiente para dois. Essas mesas para um ocupam três dos quatro cantos do salão, junto à porta da copa onde as jarras d'água são mantidas frescas, entre uma e outra mesa reservadas a famílias, de ambos os lados das altas janelas de folha que rangem ao abrir ou fechar. O salão de jantar é espaçoso, com pé-direito alto e paredes nuas pintadas de uma cor creme. O salão é barulhento quando os hóspedes da pensione chegam, as mesas para dois que ocupam todo o espaço central, apertadas umas contra as outras, seus cantos se tocando. Os hóspedes solitários ficam separados dessa massa pela passagem deixada livre para as garçonetes, e têm uma vista melhor da atividade do salão e da comida antes de ela ser colocada à sua frente - se hoje é *brodo* ou pasta, carne ou frango, e qual vai ser o *dolce.*

– *Dieci,* diz Harriet, informando o número de seu quarto quando perguntada. A mesa que ela vinha ocupando nas últimas onze noites havia sido juntada a uma outra pequena demais para um grupo de cinco: ela não sabe para onde ir. Ela

moments at the door, serving dishes busily going by her, wine bottles grabbed from the marble-topped sideboard by the rust haired waitress, or the one with a wild look, or the one who is plump and pretty. It is the rust haired waitress who eventually leads Harriet to the table by the door of the pantry where the water jugs keep cool. *'Da bere?'* she asks and Harriet, still feeling shy although no one has glanced in her direction when she stood alone by the door, orders the wine she has ordered the other nights, Santa Cristina.

Wearing a blue dress unadorned except for the shiny blue buckle of its belt, she has earrings that hardly show and a necklace of opaque beads that isn't valuable. Angular and thin, her dark hair cut short, her long face strikingly like the sharply chiselled faces of Modigliani, a month ago she passed out of her twenties. She is alone in the Pensione Cesarina because a love affair is over.

A holiday was cancelled, there was an empty fortnight. She wanted to be somewhere else then, not in England with time on her hands. *'Io sola'*, she said on the telephone hoping that she had got that right, choosing the Cesarina because she'd known it in childhood, because she thought that being alone would be easier in familiar surroundings.

'*Va bene?'* the rust-haired waitress enquires, proffering the Santa Cristina.

fica parada à porta por alguns minutos mais enquanto bandejas passam apressadamente por ela, e garrafas de vinho são arrancadas do console de tampo de mármore pela garçonete de cabelos ruivos, ou pela de ar meio desvairado, ou pela outra, rechonchuda e bonitinha. É a garçonete ruiva que acaba por levar Harriet à mesa ao lado da porta da copa onde as jarras d'água são mantidas frescas. – *Da bere?*, pergunta ela, e Harriet, ainda se sentindo tímida, embora ninguém tenha olhado na sua direção quando ela ficou parada, sozinha, ao lado da porta, pede o vinho que pediu todas as outras noites, um Santa Cristina.

Trajando um vestido azul sem nenhum adorno que não o brilho da fivela azul do cinto, ela usa brincos que mal aparecem e um colar de contas opacas, sem nenhum valor. Magra e angulosa, os cabelos escuros cortados curtos, o rosto longo surpreendentemente semelhante aos rostos de entalhes bruscos de Modigliani, ela há um mês saiu da casa dos vinte. Ela está sozinha na Pensione Cesarina porque um caso de amor chegou ao fim.

Férias foram canceladas e duas semanas ficaram vazias. Ela, então, quis estar em algum outro lugar que não a Inglaterra, com tempo livre. *Io sola*, ela disse ao telefone, esperando ter falado certo e escolhendo a Cesarina porque já havia estado lá em criança, e porque pensou que ficar sozinha seria mais fácil em um ambiente conhecido.

– *Va bene?*, perguntou a garçonete ruiva, mostrando o Santa Cristina.

'*Si, si.*'

The couples who mostly fill the dining-room are German, the guttural sound of their language drifting to Harriet from the tables that are closest to her. Middle-aged, the women more stylishly dressed than the men, they are enjoying the heat of August and the low-season tariff: demi-pensione at a hundred and ten thousand lire. The heat may be too much of a good thing for some, although it is cooler by dinnertime, when the windows of the dining-room are all open, and the Cesarina is cooler anyway, being on the hills. 'If there's a breeze about', Harriet's mother used to say, 'it finds the Cesarina.'

Twenty years ago Harriet first came here with her parents, when she was ten and her brother twelve. Before that she had heard about the pensione, how the terracotta floors were oiled every morning before the guests were up, and how the clean smell of oil lingered all day, how breakfast was a roll or two, with tea or coffee on the terrace, how dogs sometimes barked at night, from a farm across the hills. There were photographs of the parched garden and of the stately, ochre-washed interior, and of the pensione's vineyard, steeply sloping down to two enormous wells. And then she saw for herself, summer after summer in the low season: the vast dining-room at the bottom of a flight of stone steps from the hall, and the three salons where there is Stock or grappa after dinner, with tiny cups of harsh black coffee. In the one with the bookcases there are Giotto reproductions in a volume on the table lectern, and *My Brother Jonathan* and *Rebecca* among the detective novels by George Goodchild on the

– *Si, si.*

Os casais que enchem o salão são em sua maioria alemães, o som gutural de sua língua chegando a Harriet das mesas mais próximas. De meia-idade, as mulheres mais bem-vestidas que os homens, eles desfrutam o calor de agosto e os preços reduzidos da baixa-estação: meia-pensão a cento e dez mil liras. Para alguns, o calor talvez seja um pouco mais que a encomenda, embora fique mais fresco na hora do jantar, quando todas as janelas do salão de jantar são abertas e, de qualquer forma, a Cesarina é mais fresca por estar no alto de um monte. Se houver uma brisa, a mãe de Harriet costumava dizer, ela vai bater na Cesarina.

Vinte anos antes, Harriet veio pela primeira vez à Cesarina com os pais, quando ela tinha dez anos e seu irmão, doze. Antes disso, ela já havia ouvido falar da pensione, que os pisos de terracota eram oleados todas as manhãs antes de os hóspedes levantarem, e que o cheiro limpo do óleo perdurava o dia inteiro, que o café da manhã era apenas um ou dois pãezinhos com café ou chá servidos no terraço, que, às vezes, à noite, se escutavam latidos de cachorros vindos de uma fazenda do outro lado da montanha. Havia fotografias dos jardins crestados e do interior imponente, pintado de ocre, e dos vinhedos da pensão que desciam em queda íngreme até dois enormes poços. Então, ela viu com os próprios olhos, verão após verão, sempre na baixa-estação: o vasto salão de jantar ao fim de um lance de degraus de pedra que desciam do saguão, e os três salões onde Stock ou *grappa* eram servidos após o jantar, com xícaras minúsculas de café preto e amargo. No salão com as estantes de livros havia um volume de reproduções de Giotto

shelves. The guests spoke in murmurs when Harriet first knew these rooms, English mostly, for it was English who came. To this day, the Pensione Cesarina does not accept credit cards, but instead will take a Eurocheque for more than the guaranteed amount.

'*Ecco, Signora.*' A waitress with glasses, whom Harriet has seen only once or twice before, places a plate of tagliatelle in front of her.

'*Grazie.*'

'*Prego, signora, buon appetito.*'

If the love affair hadn't ended - and Harriet has always believed that love affairs are going to last - she would now be on the island of Skyros. If the love affair hadn't ended, she might one day have come to the Cesarina as her parents had before their children were born, and later might have occupied a family table in the dining-room. There is an American family tonight, and an Italian one, and other couples besides the Germans. A couple, just arrived, spoke what sounded like Dutch upstairs. Another Harriet knows to be Swiss, another she guesses to be Dutch also. A nervous English pair are too far away to allow eavesdropping.

'*Va bene?*' the rust-haired waitress enquires again, lifting

colocado sobre um porta-livros de mesa e, nas estantes, *My Brother Jonathan* e *Rebecca* misturavam-se às histórias de detetive de George Goodchild. No tempo em que Harriet conheceu esses salões, os hóspedes falavam em murmúrios, a maioria em inglês, porque, naquela época, eram ingleses que vinham. Até hoje, a Pensione Cesarina não aceita cartões de crédito, embora não recuse euro-cheques, mesmo excedendo o limite garantido.

– *Ecco, Signora.* Uma garçonete de óculos, que Harriet só havia visto uma ou duas vezes antes, coloca um prato de tagliatelle à sua frente.

– *Grazie.*

– *Prego, signora, buon appetito.*

Se o caso de amor não tivesse terminado - e Harriet sempre acreditava que casos de amor iam durar - ela estaria agora na ilha de Skyros. Se o caso de amor não tivesse terminado, ela talvez viesse um dia à Cesarina, como seus pais faziam antes de os filhos nascerem e, mais tarde, quem sabe, ocupasse uma mesa de família no salão de jantar. Esta noite há uma família americana e uma italiana, e outros casais além dos alemães. Um casal que acabava de chegar falava uma língua que soava como holandês no andar de cima. Um outro, Harriet sabia ser suíço, e outro ainda, ela supunha ser holandês, também. Um casal inglês, os dois nervosos, está longe demais para que sua conversa possa ser entreouvida.

– *Va bene?* a garçonete ruiva pergunta novamente, retirando

away her empty plate.

'*Molto bene. Grazie.*'

Among the other solitary diners is a grey-haired dumpy woman who has several times spoken to Harriet upstairs, an American. A man is noticeable every evening because of his garish shirts, and there is a man who keeps looking about him in a jerky, nervous way, and a woman stylish in black - who could be French. The man who looks about - small, with delicate, well-tended good features - often glances in this woman's direction, and sometimes in Harriet's. An elderly man whose white linen suit observes the formalities of the past wears a differently striped silk tie each dinnertime.

On the first evening of her stay Harriet had *The Small House at Allington* in her handbag, intending to prop it up in front of her in the dining-room, but when the moment came that seemed all wrong. Already then, she regretted her impulse to come here on her own and wondered why she had. On the journey out the rawness of her pain had in no way softened, if anything had intensified, for the journey on that day should have been different, and not made alone: she had forgotten there would be that.

With the chicken pieces she is offered there are roast potatoes, tomatoes and zucchini, and salad. Then Harriet chooses cheese: pecorino, a little Gorgonzola. Half of the Santa Cristina is left for tomorrow, her room number

o prato vazio.

– *Molto bene. Grazie.*

Entre os outros hóspedes que jantam sozinhos há uma mulher atarracada e grisalha que falou com Harriet por várias vezes no andar de cima, uma americana. Um homem chama a atenção todas as noites com suas camisas berrantes, e há um outro homem que fica olhando ao redor, de um jeito nervoso e irrequieto, e uma mulher chique, vestida de preto, que talvez seja francesa. O homem que olha ao redor - pequeno, com feições delicadas, bem-feitas e bem-cuidadas - muitas vezes olha na direção dessa mulher, e outras, na de Harriet. Um homem idoso cujo terno de linho branco observa as formalidades do passado usa uma gravata listrada diferente a cada jantar.

Na primeira noite de sua estada, Harriet trouxe *The Small House at Allington* na bolsa, com a intenção de deixá-lo aberto à sua frente no salão de jantar, mas, na hora, isso pareceu totalmente errado. Já então, ela se arrependia do impulso de vir para cá sozinha e se perguntava por que o teria feito. Na viagem, a crueza de sua dor não havia diminuído nem um pouco, ao contrário, havia ficado mais intensa, porque a viagem daquele dia deveria ter sido outra, e ela não estaria sozinha: ela havia esquecido desse detalhe.

Os pedaços de frango que lhe trazem vêm com batatas assadas, tomates, abobrinha e salada. Harriet, então, escolhe o queijo: pecorino e um pedacinho de gorgonzola. Metade do Santa Cristina é guardado para o dia seguinte, o número de

scribbled on the label. On the envelope provided for her napkin this is more elegantly inscribed, in a sloping hand: *Camera Dieci*. She folds her napkin and tucks it away, and for a moment, as she does so the man she has come here to forget pushes through another crowded room, coming towards her in the King of Poland, her name on his lips. "I love you, Harriet', he whispers beneath the noise around them. Her eyes close when their caress is shared: '*My darling Harriet.'*

Upstairs, in the room where the bookcases are, Harriet wonders if this solitude is how her life will be. Has she returned to this childhood place to seek whatever comfort a happy past can offer? Is that a truer reason than what she told herself at the time? Her thoughts are always in a muddle when a love affair ends, the truth befogged; the truth not there at all, it often seems. Love failed her was what she felt when another relationship crumbled into nothing; love has a way of doing that. And since wondering is company for the companionless, she wonders why it should be so. This is the first time that a holiday has been cancelled, that she has come away alone.

'*Mi dispiace,'* a boy in a white jacket apologizes, having spilt some of a liqueur on a German woman's arm. The woman laughs and says in English that it doesn't matter. '*Non importa,'* her husband adds when the boy looks vacant, and the German woman laughs again.

'*Mais, oui,* I study the law,' a long-legged girl is saying.

seu quarto rabiscado no rótulo. No envelope fornecido para o guardanapo, o número é grafado com mais elegância, em uma letra inclinada: *Camera Dieci.* Ela dobra o guardanapo, coloca-o de lado e, por um momento, o homem que ela havia vindo para cá para esquecer abre caminho por entre a multidão de um outro salão lotado, vindo até ela no King of Poland, com o nome dela nos lábios. *Eu te amo, Harriet*, ele sussurra em meio ao barulho circundante. Ela fecha os olhos quando a carícia é correspondida: *Harriet, querida.*

No andar de cima, no salão onde ficam as estantes, Harriet se pergunta se essa solidão é o que sua vida vai ser dali em diante. Será que ela havia voltado a esse lugar de infância em busca do algum consolo que um passado feliz pode oferecer? Seria essa uma razão mais verdadeira do que o que ela, na hora, disse a si mesma? Seus pensamentos ficam sempre confusos quando um caso de amor termina, a verdade se turva, ou, tantas vezes, parece desaparecer de todo. O amor me falhou, foi o que ela sentiu quando mais um relacionamento se desfez em nada, o amor tem dessas coisas. E como ficar cismando é companhia para os que não têm companheiros, ela se pergunta por que teria que ser assim. Essa foi a primeira vez em que férias foram canceladas, em que ela viajou sozinha.

– *Mi dispiace*, desculpa-se um rapaz de paletó branco por ter derramado um pouco de licor no braço de uma mulher alemã. A mulher ri e diz, em inglês, que não tem importância. "*Non importa*", acrescenta o marido frente ao olhar perplexo do rapaz, e a mulher alemã ri de novo.

– *Mais, oui*, eu estudo o direito - diz uma garota de pernas

'And Eloise is a stylist'.

These girls are Belgian: the questions of two Englishmen are answered. The Englishmen are young, both of them heavily built, casually turned-out, one of them moustached.

'Is stylist right? Is that what you say?'

'Oh, yes.' And both young men nod. When one suggests a liqueur on the terrace, Eloise and her friend ask for cherry brandy. The boy in the white jacket goes to pour it in a cupboard off the hall, where the espresso machine is.

'And you?' Eloise enquires as the four pass through the room through the French windows to the terrace.

'Ned's in business. I go after the wrecks.' The voice that drifts back is slack, accented, confident. English or German or Dutch, these are the people who have made the Pensione Cesarina move with the times, different from the people of Harriet's childhood.

A bearded man is surreptitiously sketching a couple on one of the sofas. The couple, both reading, are unaware. In the hall, the American family is much in evidence, the mother with a baby in her arms pacing up and down, the father quietening two other children, a girl and a boy.

'Good evening,' someone interrupts Harriet's observations, and the man in the linen suit asks if the chair next to her is taken by anyone else. His tie tonight is brown

longas - E Eloise é estilista.

Essas garotas são belgas: as perguntas de dois rapazes ingleses são respondidas. Os ingleses são jovens, ambos espadaúdos, vestidos informalmente, um deles usa bigode.

– Estilista está certo? É assim que vocês dizem?

– Sim, sim, confirmam os dois rapazes. Quando um deles sugere um licor no terraço, Eloise e sua amiga pedem xerez. O rapaz de paletó branco vai servir a bebida no balcão logo à saída do saguão, onde fica a máquina de espresso.

– E vocês? pergunta Eloise, quando os quatro atravessam o salão e as portas altas que levam ao terraço.

– Ned é um homem de negócios. Eu corro atrás dos estragos – a voz que responde é tranquila, bem-pronunciada e confiante. Ingleses ou alemães ou holandeses, são essas as pessoas que fizeram a Pensione Cesarina acompanhar os tempos, diferentes das pessoas da infância de Harriet.

Um homem de barba, com ar furtivo, desenha um casal sentado em um dos sofás. No saguão, a família americana chama a atenção, a mãe andando de um lado para o outro com um bebê no colo, o pai aquietando duas outras crianças, uma menina e um menino.

– Boa noite, diz alguém, interrompendo observação de Harriet, e o homem de terno de linho pergunta se a cadeira ao lado está ocupada por mais alguém. Sua gravata, esta noite, é

and green, and Harriet notices that his craggy features are freckled with an old man's blotches, that his hair is so scanty that whether it's grey or white doesn't register. What is subtle in his face is the washed-out blue of his eyes.

'You travel alone, too,' he remarks, openly seeking the companionship of the moment when Harriet has indicated that the chair beside her is not taken.

'Yes, I do.'

'I can always pick up the English.'

He offers the theory that this is perhaps something the traveller acquires with age and with the experience of many journeys. 'You'll probably see,' he adds.

The companion of the bearded man who is sketching the couple on the sofa leans forward and smiles over what she sees. In the hall the American father has persuaded his older children to go to bed. The mother still soothes the baby, still pacing up and down. The small man who so agitatedly glanced about the dining-room passes rapidly through the hall, carrying two cups of coffee.

'They certainly feed you,' Harriet's companion remarks, 'these days at the Cesarina.'

'Yes.'

marrom e verde, e Harriet nota que seu rosto encarquilhado é pontilhado de manchas senis, e que o cabelo é tão ralo que não dá para dizer se é branco ou grisalho. O que é sutil em seu rosto é o azul pálido dos olhos.

– Você também viaja sozinha, observa ele, obviamente buscando um companheirismo de momento, quando Harriet diz que a cadeira a seu lado está vaga.

– Sim, viajo.

– Sempre consigo identificar os ingleses.

Ele propõe a teoria de que isso talvez seja algo que o viajante adquire com a idade e a experiência de muitas viagens. "Você, provavelmente, vai ver", acrescenta ele.

A companheira do homem de barba que está desenhando o casal no sofá se debruça sobre o desenho e sorri com o que vê. No saguão, o pai americano conseguiu convencer os filhos mais velhos a irem para a cama. A mãe ainda aquieta o bebê, ainda andando de um lado para o outro. O homenzinho que, tão agitado, olhava à sua volta no salão de jantar, atravessa rapidamente o saguão levando duas xícaras de café.

– Eles, agora, alimentam os hóspedes para valer na Cesarina, observa o companheiro de Harriet.

– É.

– Antes, a comida era bem pouca.

'Quite scanty, the food was once.'

'Yes, I remember.'

'I mean, a longish time ago.'

'The first Summer I came here I was ten.'

He calculates, glancing at her face to guess her age. Before his own first time, he says, which was the Spring of 1987. He has been coming since, he says, and asks if she has.

'My parents separated.'

'I am sorry.'

'They'd been coming here all their married lives. They were fond of this place.'

'Some people fall for it. Others not at all.'

'My brother found it boring.'

'A child might easily.'

'I never did.'

– É, eu me lembro.

– Quer dizer, há bastante tempo.

– No primeiro verão que vim aqui, eu tinha dez anos.

Ele faz cálculos, olhando o rosto de Harriet para adivinhar sua idade. Antes da primeira vez dele, ele diz, que foi na primavera de 1987. Ele vem voltando desde então, e pergunta se ela também voltou.

– Meus pais se separaram.

– Sinto muito.

– Eles vinham aqui todo o tempo em que foram casados. Eles gostavam muito deste lugar.

– Algumas pessoas gostam mesmo. Outras nem um pouco.

– Meu irmão achava um tédio.

– É, uma criança acharia mesmo.

– Eu nunca achei.

– Interessante, aqueles dois sujeitos flertando com as moças. Será que algum dia eles vão aceitar ônibus de excursão, na Cesarina?

'Interesting, those two chaps picking up the girls. I wonder if they'll ever cope with coach tours at the Cesarina.'

He talks. Harriet doesn't listen. This love affair had once, like the other affairs before it, felt like the exorcism of the disappointment that so drearily coloured her life when her parents went their separate ways. There were no quarrels when her parents separated, no bitterness, no drama. They told their children gently, neither blamed the other. Both - for years apparently - had been involved with other people. Both said the separation was a happier outcome than staying together for the sake of the family. They used those words, and Harriet had never forgotten them. Her brother shrugged the disappointment off, but for Harriet it did not begin to go away until the first of her love affairs. And always, when a love affair ended, there had been no exorcism after all.

'I'm off tomorrow,' the old man says.

She nods. In the hall the baby in the American woman's arms is sleeping at last. The mother smiles at someone Harriet can't see and then moves toward the wide stone staircase. The couple on the sofa, still unaware that they've been sketched, stand up and go away. The agitated little man bustles through the hall again.

'Sorry to go,' Harriet's companion finished something he has been saying, then tells her about his journey: by train

Ele fala. Harriet não ouve. Esse caso de amor, em um certo momento, como os outros casos anteriores, pareceu exorcizar o desapontamento que havia dado um colorido tão sombrio à vida quando seus pais foram cada um para o seu lado. Não houve brigas quando os pais se separaram, nem amargura, nem drama. Eles deram a notícia aos filhos com delicadeza, sem culparem um ao outro. Ambos - há anos, ao que parecia - tinham estado envolvidos com outras pessoas. Ambos disseram que a separação era uma solução mais feliz do que eles ficarem juntos para o bem da família. Eles usaram essas palavras, e Harriet nunca as esqueceu. Seu irmão tentou fazer pouco da decepção, mas, para Harriet, ela só começou a se desfazer com seu primeiro caso de amor. E sempre, quando o caso de amor chegava ao fim, nada havia sido exorcizado.

– Estou indo embora amanhã, disse o velho.

Ela faz que sim com a cabeça, No saguão, o bebê no colo da mulher americana finalmente adormece. A mãe sorri para alguém que Harriet não consegue ver e então se dirige para a larga escadaria de pedra. O casal no sofá, ainda sem perceber que havia sido desenhado, levanta e sai. O homenzinho irrequieto, em alvoroço, atravessa de novo o saguão.

– É uma pena ter que ir embora, diz o companheiro de Harriet, terminando algo que vinha dizendo, e então fala de sua viagem: de trem, porque não gosta de andar de avião. Almoço em Milão, jantar em Zurique, sem sair da estação em nenhuma das cidades. O trem noturno que sai às onze de

because he doesn't care for flying. Lunch in Milan, dinner in Zurich, on neither occasion leaving the railway station. The eleven o'clock sleeper from Zurich.

'We used to drive out when I came with my parents.'

'I haven't ever done that. And of course won't ever now.'

'I liked it.'

At the time it didn't seem unreal or artificial. Their smiling face didn't, nor the pleasure they seemed to take in poky French hotels where only the food was good, nor their chattering to one another in the front of the car, their badinage and arguments. Yet retrospect insisted that reality was elsewhere; that reality was surreptitious lunches with two other people, and afternoon rooms, and guile; that reality was a web of lies until one of them found out, it didn't matter which; that reality was when there had to be something better than what the family offered.

'So this time you have come alone?'

He may have said it twice, she isn't sure. Something about his expression suggests that he has.

'Yes.'

Zurique.

– Quando eu vinha com meus pais, nós viajávamos de carro.

– Isso eu nunca fiz. E, é claro, nunca vou fazer, agora.

– Eu gostava.

Naquele tempo, nada parecia irreal nem artificial. Nem os rostos sorridentes nem o quanto eles pareciam se divertir com os hoteizinhos vagabundos da França, onde só a comida era boa, nem as conversas no banco da frente do carro, os gracejos e as discussões. No entanto, em retrospecto, ficava evidente que a realidade estava em outro lugar, que a realidade eram almoços furtivos com duas outras pessoas, tardes em quartos, e fingimento, que a realidade era uma rede de mentiras até que um deles, não importa qual, descobriu, que a realidade era que tinha que haver algo melhor do que o que a família podia oferecer.

– Então, desta vez você veio sozinha?

Talvez ele tenha perguntado duas vezes, ela não tem certeza. Algo em sua expressão sugere que sim.

– Sim.

Ele fala da solidão, de ela oferecer uma qualidade difícil de definir, muito mais que o clichê de conhecer a si mesmo. Há muito anos ele vive sozinho e descobriu consolo nessa mesma circunstância, o que é uma espécie de ironia, supõe ele.

He speaks of solitude. It offers a quality that is hard to define; much more than the cliché of getting to know yourself. He himself has been on his own for many years and has discovered consolation in that very circumstance, which is an irony of a kind, he supposes.

'I was to go somewhere else.' She doesn't know why she makes this revelation. Politeness, perhaps. On other evenings, after dinner, she has seen this man in conversation with whomever he has chosen to sit beside. He is polite himself. He sounds more interested than inquisitive.

'You changed your mind?'

'A friendship fell apart.'

'Ah.'

'I should be on an island in the sun.'

'And where is that, if I may ask?'

'Skyros, it's called.'

'Therapies?'

'They're a fashion.'

'For the ill, is this? If I may say so, you don't look ill.

– Eu ia para outro lugar. Ela não sabe por que fez essa revelação. Cortesia, quem sabe. Nas outras noites, ela viu esse homem conversando com a pessoa ao lado da qual ele escolhera sentar, fosse ela quem fosse. Ele é cortês. Soa mais interessado que inquisitivo.

– Você mudou de ideia?

– Uma amizade se rompeu.

– Ah.

– Eu devia estar numa ilha ensolarada.

– E qual ilha, se me permite perguntar?

– Skyros, é o nome.

– Terapias?

– Estão na moda.

– Para gente doente, não é? Se me permite dizer, você não parece doente.

– Não, não estou doente. Incapaz de fazer com que o homem que ela ama a ame também. Mas não doente, claro.

– Na verdade, você parece excepcionalmente saudável. Ele

"No, I'm not ill.' Unable to keep the man she loves in love with her. But of course not ill.

'In fact, you look supremely healthy.' He smiles. His teeth are still his own. 'If I may say so.'

'I'm not sure that I like islands in the sun. But even so I wanted to go there.

'For the therapies?'

'No, I would have avoided that. Sand therapy, water therapy, sex therapy, image therapy, holistic counselling. I would have steered clear, I think.'

'Being on your own is therapy too, of course. Although it's nice to have a chat.'

She doesn't listen; he goes on talking. On the island of Skyros tourists beat drums at sunset and welcome the dawn with song. Or they may simply swim and play, or discover the undiscovered self. The Pensione Cesarina - even the Pensione transformed by the Germans and the Dutch - offers nothing like it. Nor would it offer enough to her parents any more. Her divided parents travel grandly now.

'I see *The Spanish Farm* is still on the shelves. The old man has risen and rovers for a moment. 'I doubt that anyone's

sorri. Os dentes ainda são os dele. – Se me permite dizer.

– Nem sei bem se gosto de ilhas ensolaradas. Mas, mesmo assim, eu queria ir.

– Pelas terapias?

– Não, isso eu teria evitado. Terapia de areia, hidroterapia, terapia sexual, terapia de imagens, aconselhamento holístico. Eu teria passado longe, acho.

– Ficar sozinho também é uma terapia, claro. Embora seja bom bater um papo.

Ela não ouve, ele continua falando. Na ilha de Skyros, os turistas batem tambores ao pôr do sol e saúdam a alvorada com cantos. Ou talvez apenas nadem e se divirtam, ou descubram o eu desconhecido. A Pensione Cesarina - mesmo a Pensione Cesarina transformada pelos alemães e pelos holandeses - não oferece nada de parecido. E não ofereceria mais o bastante para seus pais. Seus pais separados, agora, viajam em grande estilo.

– Vejo que *The Spanish Farm* ainda está na estante. O velho levanta e hesita por um momento. – Duvido que alguém tenha lido depois que eu li, em 1987.

– É, é pouco provável.

Ele diz boa-noite, depois se despede porque tem que partir de manhã bem cedo. Por um momento, Harriet tem a

read it since I did in 1987.'

'No, probably not.'

He says good night and changes it to goodbye because he has to make an early start. For a moment, it seems to Harriet, he hesitates, some about his stance suggesting that he'd like to be invited to stay, to be offered a cup of coffee or a drink. Then he goes, without saying anything else. Lonely in old age, she suddenly realizes, wondering why she didn't notice that when he was talking to her. Lonely in spite of all he claims for solitude.

'Good-bye,' she calls after him, but he doesn't hear. They were to come back here the summer of the separation; instead there were cancellations then too, and an empty fortnight.

'*Buona notte.*' The boy in the white jacket smiles tentatively from his cupboard as she passes through the hall. He's new tonight; it was another boy before. She hasn't realized that either.

*

She walks through the heat of the morning on the narrow road to the town, by the graveyard and the abandoned petrol pumps. A few cars pass her, coming from the pensione, for the road leads hardly anywhere else, petering out eventually. It would have been hotter on the island of Skyros.

impressão de que ele hesita, algo em sua atitude sugere que ele gostaria de ser convidado a ficar, que ela lhe oferecesse um café ou uma bebida. Então, ele vai embora sem dizer mais nada. Solitário na velhice, ela de repente se dá conta, perguntando-se por que não havia notado isso enquanto ele conversava com ela. Solitário, apesar de todos os elogios à solidão.

– Até logo, ela tenta dizer de longe, mas ele não escuta. Era para eles terem voltado aqui no verão da separação, mas em vez disso, reservas foram canceladas e, também daquela vez, duas semanas ficaram vazias.

– *Buona notte*. O rapaz do paletó branco, por trás de sua bancada, sorri timidamente quando ela cruza o saguão. Ele é novo aqui, antes era um rapaz diferente. Isso, também, ela não havia notado.

*

Ela caminha no calor da manhã pela estrada estreita que vai para a cidade, passando pelo cemitério e pelas bombas de gasolina abandonadas. Uns poucos carros passam por ela, vindos da pensione, porque a estrada não leva a nenhum outro lugar e termina logo adiante. Estaria ainda mais quente na ilha de Skyros.

Nuvens se acumularam em um pedaço do céu, às suas costas, enquanto ela andava. A sombra das nuvens refrescaria o calor, ela diz a si mesma, mas, por enquanto, elas não estão perto do sol o bastante. A estrada se alarga e, aos poucos, a

Clouds have gathered in one part of the sky, behind her as she walks. The shade of clouds might make it cooler, she tells herself, but so far they are not close enough to the sun for that. The road widens and gradually the incline becomes less steep as she approaches the town. There's a park with concrete seats and the first of the churches, its chosen Saint Agnese of this town.

There's no one in the park until Harriet sits there beneath the chestnut trees in a corner. Far below her, as the town tails off again, a main road begins to wind through clumps of needle pines and umbrella pines to join, far out of sight, a motorway. 'But weren't we happy?' she hears herself exclaim, a little shrill because she couldn't help it. Yes, they were happy, he agreed at once, anxious to make that clear. Not happy enough was what he meant, and you could tell; something not quite right. She asked him and he didn't know, genuine in his bewilderment.

When she feels cooler, she walks on, down shaded, narrow streets to the central piazza of the town, where she rests again, with a cappuccino at a pavement table.

Italians and tourists move slowly in the unevenly paved square, women with shopping-bags and dogs, men leaving the barber's, the tourists in their summer clothes. The Church of Santa Fabiola dominates the square, grey steps in front, a brick and stone façade. There is another café, across the one

ladeira se torna menos íngreme ao se aproximar da cidade. Há um parque com bancos de concreto e a primeira das igrejas, a de Santa Agnese, padroeira da cidade.

Não há ninguém no parque quando Harriet se senta em um canto, debaixo das castanheiras. Bem abaixo de onde ela está, onde a cidade acaba, uma estrada principal começa a serpentear por entre bosques de pinheiros de agulhas e de pinheiros frondosos, para ir se juntar, onde a vista não mais alcança, a uma rodovia. Mas nós não éramos felizes? ela se ouve exclamar com uma estridência que não conseguiu conter. Sim, nós éramos felizes, ele concordou de pronto, ansioso por deixar isso bem claro. Não felizes o bastante, era o que ele queria dizer, e dava para ver: havia algo de errado. Ela perguntou e ele não sabia, genuíno em sua perplexidade.

Já refrescada, ela continua a caminhada ao longo de ruas estreitas e sombreadas, até a praça central, onde pára de novo para descansar, com um cappuccino em uma mesa de calçada.

Italianos e turistas passam lentamente pela praça de calçamento irregular, mulheres com sacolas de compras e cachorros, homens saindo do barbeiro, turistas com roupas de verão. A Igreja de Santa Fabiola domina a praça, com sua escadaria cinzenta e sua fachada de tijolos e cantaria. Do outro lado da praça, em frente ao café escolhido por Harriet, há um outro e, ao lado, um correr de barracas de feira. Os bancos da cidade ficam na praça, mas não as lojas. Lado a lado uma à outra, uma trattoria e uma gelateria, unidas pela mesma decoração. Sim, elas são uma coisa só, disse seu pai.

Harriet has chosen, and a line of market stalls beside it. The town's banks are in the square but not its shops. There's a trattoria and a gelateria, their similar decorations connecting them, side by side. 'Yes, they're all one,' her father said.

In this square her father had lifted her high above his head and she looked down and saw his laughing, upturned face and she laughed too, because he joked so. Her mother stuttered out her schoolgirl French in the little hotels where they stayed on the journey out, and blushed with shame when no one understood. 'Oh, this is pleasant!' her mother murmured, a table away from Harriet is now.

A priest comes down the steps of the church, looks about him, does not see whom he thought he might. A skinny dog goes limping by. The bell of Santa Fabiola chimes twelve o'clock and when it ceases another bell, farther away, begins. Clouds have covered the sun, but the air is as hot as ever. There is still no breeze.

It was in the foyer of the Rembrandt cinema that he said he didn't think their love affair was working. It was then that she exclaimed, 'But weren't we happy?' They didn't quarrel. Not even afterwards, when she asked him why he had told her in a cinema foyer. He didn't know, he said; it just seemed right at that moment, some fragment of a mood they shared. If it hadn't been for their holiday's being quite soon their relationship might have dragged on for a while. Much better that it shouldn't, he said.

Nesta mesma praça, seu pai a levantou bem alto, acima de sua cabeça, e ela olhou para baixo e viu riso no rosto voltado para cima, e riu também, porque ele era tão brincalhão. Sua mãe gaguejava um francês de menina de escola nos hoteizinhos onde eles ficavam na viagem de volta, e enrubescia de vergonha quando ninguém entendia. Ah, isso é tão gostoso! murmurou sua mãe na mesa ao lado da que Harriet ocupava agora.

Um padre desce a escadaria da igreja, olha em volta, não vê quem esperava ver. Um cachorro magro passa mancando. O sino da Santa Fabiola soa o meio-dia e, quanto termina, um outro sino, mais ao longe, começa a tocar. As nuvens cobriram o sol, mas o ar continua quente como antes. Ainda nenhuma brisa.

Foi no saguão do cinema Rembrandt que ele disse que não achava que o caso de amor deles estivesse dando certo. Foi então que ela exclamou: Mas nós não éramos felizes? Eles não brigaram. Nem mesmo depois, quando ela perguntou por que ele havia contado em um saguão de cinema. Ele não sabia, foi o que ele disse. Só que pareceu certo naquele momento, algum fragmento do clima que havia entre eles. Se não fosse por as férias estarem tão próximas, o relacionamento poderia ter se arrastado por mais algum tempo. Melhor que não, disse ele.

O catorze de fevereiro em Londres foi tão escuro, frio e hibernal quanto em Allington e, talvez, um tanto mais melancólico em sua frigidez. Ela havia lido esse trecho antes sem conseguir se concentrar, e ainda não conseguia, agora. Ela tira os óculos escuros: as nuvens não são mais os tufos

The fourteenth of February in London was quite as black, and cold, and as wintersome as it was at Allington, and was, perhaps, somewhat more melancholy in its coldness. She had read that bit before and couldn't settle to it, and cannot now. She takes her dark glasses off: the clouds are not the pretty bundles she noticed before, white cottonwool as decoration is by Raphael or Perugino. The clouds that have come up so quickly are grey as lead, a sombre panoply pegged out against a blue that is almost lost. The first drops fall when Harriet tries the doors of Santa Fabiola and finds them locked. They will remain so, a notice tersely states, until half-past two.

It had been finally arranged that the marriage would take place in London, she reads in the trattoria. *There were certainly many reasons which would have made a marriage from Courcy Castle more convenient. The De Courcy family were all assembled at their country family residence, and could therefore have been present at the ceremony without cost or trouble.* She isn't hungry; she has ordered risotto, hoping it will be small, and mineral water without gas.

'*C'è del pane o della farina nel piatto? Non devo mangiare della farina,'* a woman is saying, and the gaunt-faced waiter carefully listens, not understanding at first and then excitedly nodding. '*Non c'è farina,'* he replies pointing at items on the menu. The woman is from the pensione. She's with a lanky young man who might be her son, and Harriet can't identify the language they speak to one another.

bonitos que ela havia notado antes, bolas de algodão branco, como nas decorações de Raphael ou Perugino. As nuvens que se formaram tão depressa são cinzentas como chumbo, uma abóbada sombria contra um azul quase perdido. As primeiras gotas começam a cair quando Harriet tenta abrir as portas da Santa Fabiola e as encontra fechadas. E assim ficarão, um aviso sucinto afirma, até as duas e meia.

Ficou por fim combinado que o casamento teria lugar em Londres, ela lê na trattoria. *Havia, decerto, muitas razões que tornariam mais conveniente a realização do casamento no Courcy Castle. A família De Courcy estava reunida em sua residência campestre, e poderia, portanto, comparecer à cerimônia sem custo nem inconvenientes.* Ela não está com fome, ela pediu risotto, esperando fosse pequeno, e água mineral sem gás.

– *C'è del pane o della farina nel piatto? Non devo mangiare della farina,* diz uma mulher, e o garçom esquálido ouve com cuidado, sem entender a princípio, e depois fazendo que sim com a cabeça, cheio de convicção. – *Non c'è farina*, responde ele, apontando os pratos do menu. A mulher é da pensione. Ela está com um rapaz magrelo que talvez seja seu filho, e Harriet não consegue identificar a língua que eles falam entre si.

– Está bem? o mesmo garçom pergunta a Harriet ao passar, vendo que ela começou a comer o risotto. Ela faz que sim com a cabeça, sorri e volta a ler. A chuva cai forte do lado de fora.

'Is fine?' the same waiter asks Harriet as he passes, noticing that she has begun to eat her risotto. She nods and smiles and reads again. The rain outside is heavy now.

*

The Annunciation in the church of Santa Fabiola is by an unknown artist, perhaps of the school of Filippo Lippi, no one is certain. The angel kneels, grey wings protruding, his lily half hidden by a pillar. The floor is marble, white and green and ochre. The Virgin looks alarmed, right hand arresting her visitor's advance. Beyond - background to the encounter - there are gracious arches, a balustrade and then the sky and hills. There is a soundlessness about the picture, the silence of a mystery: no words are spoken in this captured moment, what's said between the two has been said already.

Harriet's eyes record the details: the green folds of the angel's dress, the red beneath it, the mark in the sky that is a dove, the Virgin's book, the stately pillars and the empty vase, the Virgin's slipper, the bare feet of the angel. The distant landscape is soft, as if no heat has ever touched it. It isn't alarm in the Virgin's eyes, its wonderment. In another moment, there'll be serenity. A few tourists glide about the church, whispering now and again. A man in a black overall is mopping the floor of the central aisle and has roped it off at either end. An elderly woman prays before a statue of the

*

A Anunciação, na igreja de Santa Fabiola, é de um artista desconhecido, talvez da escola de Filippo Lippi, ninguém sabe ao certo. O anjo de joelhos, asas cinzentas abertas, o lírio semi-oculto por um pilar. O chão é de mármore branco, verde e ocre. A Virgem parece alarmada, sua mão direita impedindo o avanço do visitante. Mais além - o pano de fundo do encontro - arcos graciosos, uma balaustrada e, então, céu e montanhas. Uma ausência de som cerca o quadro, o silêncio de um mistério: nenhuma palavra é falada no momento captado, o que é dito entre os dois já havia sido dito.

Os olhos de Harriet registram os detalhes: as pregas verdes da veste do anjo, o vermelho por baixo, a marca no céu que é uma pomba, o livro da Virgem, os pilares imponentes e o jarro vazio, a sandália da Virgem e os pés descalços do anjo. A paisagem ao longe é suave, como se calor algum jamais a houvesse tocado. Não é alarme que a Virgem tem nos olhos, é assombro. Daí a pouco será serenidade. Alguns turistas deslizam pela igreja, murmurando de vez em quando. Um homem de avental preto lava o chão da nave central, que ele isolou com corda de ambos os lados. Uma velhinha reza em frente a uma imagem da Virgem, cada conta de seu rosário tocada com a ponta dos dedos, lábios murmurando em silêncio. O cheiro forte de incenso pesa no ar.

Harriet passa devagar pelas velas flamejantes e pela tumba de uma família do lugar, pelas relíquias do altar e pela

Virgin, each bead of her rosary fingered, lips silently murmuring. Incense is cloying in the air.

Harriet walks slowly past flaring candles and the tomb of a local family, past the relics of the altar, and the story of Santa Fabiola flaking in a side chapel. She has not been in this church before, neither during her present visit nor in the past. Her parents didn't bother much with churches; she might have come here on her own yesterday or on any day of her stay but she didn't bother either. Her parents liked the sun on the garden of the pensione, the walk down to the cafés and drives into the hills or to other little towns, to the swimming-pool at Ponte Nicolo.

The woman who has been praying hobbles to light another candle, then prays again and hobbles off. Returning to the Annunciation, Harriet sits down in the pew that's nearest it. There is blue as well as grey in the wings of the angel, little flecks of blue you don't notice when you look at first. The Virgin's slipper is a shade of brown, the empty vase is bulb-shaped with a slender stem, the Virgin's book has gold on it, but only traces remain.

The rain has stopped when Harriet leaves the church, the air is fresher. Too slick and glib, to use her love affairs to restore her faith in love: that thought is there mysteriously. She has cheated in her love affairs: that comes from nowhere too.

Harriet stands a moment longer, alone on the steps of the

descamada história de Santa Fabiola, em uma capela lateral. Ela nunca estivera nesta igreja, nem na visita de agora nem no passado. Seus pais não se interessavam muito por igrejas, e ela poderia ter vindo aqui sozinha ontem, ou em qualquer outro dia de sua estada, mas também não se interessou. Os pais gostavam do sol no jardim da pensione, da caminhada até os cafés e de voltas de carro pelas montanhas ou até outras cidadezinhas, e da piscina da Ponte Nicolo.

A mulher que estava rezando vai, mancando, acender outra vela, reza de novo e sai mancando. Voltando à Anunciação, Harriet senta-se no banco mais próximo ao quadro. Há azul, além do cinza, nas asas do anjo, salpicos de azul que não se notam à primeira vista. A sandália da Virgem é de um tom marrom, o jarro vazio tem forma de bulbo e uma haste longa, o livro da Virgem tem tons de ouro, mas só restam vestígios.

A chuva parou quando Harriet sai da igreja, o ar está mais fresco. Tão sonso e matreiro, usar casos de amor para restaurar a fé no amor: o pensamento surge misteriosamente. Ela trapaceou em seus casos de amor: isso também vem de lugar nenhum.

Harriet pára por algum tempo mais, sozinha nos degraus da igreja, perplexa com essa revelação tão íntima, instintivamente consciente de sua verdade. A poeira do calçamento da piazza havia escoado para as frestas entre as pedras. No café onde ela havia tomado o cappuccino, o garçom enxuga as cadeiras de plástico.

church, bewildered by this personal revelation, aware instinctively of its truth. The dust of the piazza paving has been washed into the crevices that separate the stones. At the café where he had her cappuccino the waiter is wiping dry the plastic of the chairs.

*

The sun is still reluctant in the watery sky. On her walk back to the Pensione Cesarina it seems to Harriet that in this respite from the brash smother of heat a different life has crept out of the foliage and stone. A coolness emanates from the road as she walks on. Unseen, among the wild geraniums, one bird sings.

Tomorrow, when the sun is again in charge at its time of year, a few midday minutes will wipe away what lingers of this softness. New dust will settle, marble will be warm to touch. Weeks it may be, months perhaps, before rain coaxes out these fragrances that are tender now.

The sun is always pitiless when it returns, harsh in its punishment. In the dried-out garden of the Pensione Cesarina they made her wear a hat she didn't like but they could take the sun themselves, both of them skulking behind glasses and high-factor crème. Skyro's sun is its attraction. 'What I need is sun,' he said, and Harriet wonders if he went there after all, if he's there today, not left behind in London, if he even

*

O sol ainda reluta no céu aquoso. Na caminhada de volta à Pensione Cesarina, parece a Harriet que, nessa trégua do calor impetuoso e sufocante, uma outra vida havia brotado da folhagem e das pedras. Um frescor emana da estrada por onde ela anda. Invisível em meio aos gerânios silvestres, um pássaro canta.

Amanhã, quando o sol de novo tomar posse de sua estação do ano, uns poucos minutos de meio-dia irão apagar o que restar dessa suavidade. Nova poeira vai se depositar, o mármore vai ser morno ao toque. Talvez ainda se passem semanas, meses, quem sabe, antes que a chuva venha atrair de volta essas fragrâncias, agora tão suaves.

O sol é sempre impiedoso quando volta, severo em seu castigo. No jardim ressecado da Pensione Cesarina, eles a obrigavam a usar um chapéu de que ela não gostava, mas eles mesmos aguentavam o sol, escondendo-se por trás de óculos e de protetor solar de alto fator. A atração de Skyros é o sol. O que eu preciso é de sol, disse ele, e Harriet se pergunta se ele acabou indo, afinal, se ele está lá hoje, ou se ele se deixou ficar em Londres, se encontrou alguém para ir com ele. Ela o vê em Skyros, fazendo windsurf na Baía de Atsitsa, da qual ele tanto falava. Ela o vê na Baía de Atsitsa com uma companheira descomplicada e feliz, que experimenta uma terapia só para ver como é.

found someone to go with. She sees him in Skyros, windsurfing in Atsitsa Bay, which he has talked about. She sees him with a companion who is uncomplicated and happy in Atsitsa Bay, who tries out a therapy just to see what it's like.

The deck-chairs are sodden at the Pensione Cesarina, rose petals glisten. A glass left on a terrace table has gathered an inch of water. The umbrellas in the outer hall have all been used. Windows, closed for a while, are opened; on the vineyard slopes the sprinklers are turned on again.

Not wanting to be inside, Harriet walks in the garden and among the vines, her shoes drenched. From the town comes the chiming of bells: six o'clock at Santa Fabiola, six o'clock a minute later somewhere else. While she stands alone among the dripping vines she cannot make a connection that she knows it's there. There is a blankness in her thoughts, a density that feels like muddle also, until she realizes: the Annunciation was painted after rain. Its distant landscape, glimpsed through arches, has the temporary look that she is seeing now. It was after rain that the angel came: those first cool moments were a chosen time.

*

In the dinning-room the table where the man with the garish shirts sat has been joined to a family table to allow for a party of seven. There is a different woman where the smart

As espreguiçadeiras estão encharcadas na Pensione Cesarina, as pétalas das rosas cintilam. Um copo deixado numa mesa do terraço acumulou dois dedos d'água. Os guarda-chuvas do saguão externo foram todos usados. As janelas, fechadas por um tempo, são abertas. Nas encostas dos vinhedos, os aspersores são novamente ligados.

Sem querer entrar, Harriet anda pelo jardim e entre as vinhas, com os sapatos ensopados. Da cidade vem o bimbalhar de sinos: seis horas na Santa Fabiola, seis horas, um minuto depois, em alguma outra igreja. Sozinha, em meio às vinhas gotejantes, ela não consegue fazer a conexão que ela sabe que existe. Há um branco em seus pensamentos, uma densidade também desnorteada, até que ela entende: a Anunciação foi pintada depois da chuva. A paisagem distante, vislumbrada por entre os arcos, tem a qualidade temporária que ela vê agora. Foi depois da chuva que o anjo veio: aqueles primeiros momentos frescos foram uma hora eleita.

*

No salão de jantar, a mesa que o homem das camisas berrantes vinha ocupando foi juntada a uma mesa de família para sentar um grupo de sete. No lugar onde a francesa chique sentava há uma outra mulher, e a mesa do velho está vazia. À mulher que, na trattoria, explicava que não podia comer alimentos que contivessem farinha, é servido consommé, em vez de ravioli. Rostos novos estão por toda a parte.

Frenchwoman sat, and no one at the table of the old man. The woman who was explaining in the trattoria that she must not eat food containing flour is given consommé instead of ravioli. New faces are dotted everywhere.

'*Buona sera,*' the rust-haired waitress greets Harriet, and the waitress with glasses brings her salad.

'*Grazie,*' Harriet murmurs.

'*Prego, signora.*'

She pours her wine, breaks off a crust of bread. It's noisy in the dining-room now, dishes clattering, the babble of voices. It felt like noise in the foyer of the Rembrandt Cinema when he told her: the uproar of shock, although in fact it was quite silent there. Bright, harsh colours flashed through her consciousness, as if some rush of blood exploded in a kaleidoscope of distress. For a moment in the foyer of the cinema she closed her eyes, as she had when they told her they weren't to be a family anymore.

She might have sent them postcards, but she hadn't. She might have reported that breakfast at the pensione is more than coffee and rolls since the Germans and Dutch and the Swiss have begun to come: cheese and cold meats, fruit and cereals, fresh sponge cake, a buffet on the terrace. Each morning she has sat there reading *The Small House at Allington*, wondering if they would like to know of the

– *Buona sera,* a garçonete ruiva cumprimenta Harriet, e a garçonete de óculos traz a salada.

– *Grazie,*' Harriet murmura.

– *Prego, signora.*

Ela se serve do vinho, parte com as mãos um pedaço do pão. O salão de jantar está barulhento, agora, pratos batendo, vozes tagarelando. Houve algo como barulho no saguão do cinema Rembrandt, quando ele falou: a turbulência do choque, pois, na verdade, estava bem silencioso. Cores vivas e estridentes faiscaram em sua consciência, como se o sangue que lhe subiu ao rosto explodisse em um caleidoscópio de aflição. Por um momento, no saguão do cinema Rembrandt, ela fechou os olhos, como havia feito quando eles lhe disseram que não seriam mais uma família.

Ela podia ter mandado cartões postais, mas não mandou. Ela podia ter contado que o café da manhã da Pensione Cesarina agora é mais que café com pãezinhos, desde que os alemães e holandeses e suíços começaram a vir: queijo e frios, frutas e cereais, pão-de-ló fresco, um bufê no terraço. A cada manhã ela se sentou lá, lendo *The Small House at Allington*, imaginando se eles gostariam de saber que o café da manhã tinha melhorado. Hoje, ela ficou imaginado se eles teriam interesse em saber que as bombas de gasolina abandonadas ainda estão no mesmo lugar, na estrada para a cidade, ou que ela havia se sentado no parque deserto, debaixo das castanheiras. Ela pensou em mandar um cartão postal para ele também, mas acabou não mandando. Foi o predecessor

breakfast-time improvement. She wondered today if it would interest them to learn that the abandoned petrol pumps are still there on the road to the town, or that she sat in the deserted park beneath the chestnut trees. She thought of sending him a postcard too, but in the end she didn't. His predecessor it was who encouraged her to bring long novels on holiday, *The Tenant of Wildfell Hall, The Mill on the Floss*.

It's beef tonight, with spinach. And afterwards Harriet has *dolce,* remembering this sodden yellow raisin cake from the past. She won't taste that again; as mysteriously as she has cheated without meaning to in her love affairs, she knows she won't come back, alone or with someone else. Coming back has been done, a private journey that chance suggested. Tomorrow she'll be gone.

In the room with the bookcases and the Giotto reproductions she watches while people drink their grappa or their Stock, or ask the white-jacketed boy for more coffee, or pick up conversations with one another. The Belgian girls have got to know the young Englishman who goes down after wrecks and the Nev who's in the business world. All four pass through the room on their way to terrace, the girls with white cardigans draped on their shoulders because it isn't as warm as it was last night. 'That man drew us!' a voice cries, and the couple who were sketched last night gaze at their hardly recognizable selves in the pensione's comment book.

dele que a havia incentivado a levar romances longos nas viagens de férias, *The Tenant of Wildfell Hall, The Mill on the Floss*.

Hoje o jantar é carne com espinafre. E, depois, Harriet come o *dolce*, o mesmo bolo do passado, bem molhado e cheio de passas brancas. Ela nunca mais vai provar esse bolo. Tão misteriosamente como ela havia entendido que, sem querer, trapaceara em seus casos de amor, ela agora sabe que nunca mais vai voltar, nem sozinha nem com mais alguém. Esse voltar acabou para sempre, uma viagem privada sugerida pelo acaso. Amanhã, ela vai embora.

No salão das estantes e das reproduções de Giotto, ela olha as pessoas bebendo grappa ou Stock, ou pedindo mais café ao garçom de paletó branco, ou puxando conversa umas com as outras. As garotas belgas fizeram amizade com o jovem inglês que corre atrás dos estragos e com o Nev que trabalha no mundo dos negócios. Os quatro atravessam o salão a caminho do terraço, as garotas com cardigans brancos jogados sobre os ombros porque não está tão quente quanto ontem à noite. – Aquele homem nos desenhou! – grita uma voz, e o casal que havia sido desenhado na noite anterior olha para o desenho, onde mal se reconhece, deixado no livro de comentários da pensione.

Ele se afastou, como outros haviam se afastado, quando ela pediu amor demais, quando ela tentou mudar as circunstâncias que são o passado impondo um presente mais alegre e, acima de tudo, constância no futuro. Ela foi vítima dela mesma: com vívida clareza, ela agora sabe disso, e se

He backed away, as others have, when she asked too much of love, when she tried to change the circumstances that are the past by imposing a brighter present, and constancy in the future above all else. She has been the victim of herself: with vivid clarity she knows that now and wonders why she does and why she didn't before. Nothing tells her when she ponders the solitude of her stay in the Pensione Cesarina, and she senses that nothing ever will. She sees again the brown-and-green striped tie of the old man who talked about being on your own, and the freckles that are blotches on his forehead. She sees herself walking in the morning heat past the graveyard and the rusted petrol pumps. She sees herself seeking the shade of the chestnut tree in the park, and crossing the piazza to the trattoria when the first raindrops fell. She hears the swish of the cleaner's mop in the church of Santa Fabiola, she hears the tourist's whisper. The fingers of the praying woman flutter on her beads, the candles flare. The story of Santa Fabiola is lost in the shadows that were once the people of her life, the family tomb reeks odourlessly of death. Rain has sweetened the breathless air, the angel comes mysteriously also.

pergunta por que sabe agora e por que não sabia antes. Nada vem lhe dizer enquanto ela pondera a solidão de sua estada na Pensione Cesariana, e sente que nada jamais virá. Ela vê novamente a gravata listrada de verde e marrom do velho que falava de ficar sozinho, e as sardas que eram manchas em sua testa. Ela vê a si mesma caminhando no calor da manhã, passando pelo cemitério e pelas bombas de gasolina enferrujadas. Ela vê a si mesma buscando a sombra da castanheira no parque, e atravessando a piazza em direção à trattoria quando as primeiras gotas caíram. Ela ouve o zunir do esfregão do faxineiro na igreja de Santa Fabiola, ela ouve o sussurrar dos turistas. Os dedos da mulher que rezava dançam trêmulos nas suas contas, as velas ardem. A história de Santa Fabiola perde-se nas sombras que outrora foram as pessoas de sua vida, a tumba da família exala um imperceptível cheiro de morte. A chuva adoçou o ar sufocante, o anjo vem misteriosamente, também.

Terreno Perdido

Na tarde de 14 de setembro de 1989, uma quinta-feira, Milton

Lost Ground

On the afternoon of September 14th 1989, a Thursday, Milton Leeson was addressed by a woman in his father's upper orchard. He was surprised. If the woman had been stealing the apples she could easily have dodged out of sight around the slope of the hill when she heard his footfall. Instead, she came forward to greet him, a lean-faced woman with straight black hair that seemed too young for her wasted features. Milton had never seen her before.

Afterward he remembered that her coat, which did not seem entirely clean, was a shade of dark blue, even black. At her throat there was a scarf of some kind. She wasn't carrying anything. If she'd been stealing the apples, she might have left whatever contained her takings behind the upper orchard's single growth of brambles, only yards from where she stood.

The woman came close to Milton, smiling at him with her eyes and parted lips. He asked her what she wanted; he asked her what she was doing in the orchard, but she didn't reply. In spite of her benign expression he thought for a moment that she was mad and intended to attack him. Instead, the smile on her lips increased and she raised her arms as if inviting him to step into her embrace. When Milton did not do so the woman came closer still. Her hands were slender, her

Leeson foi abordado por uma mulher no pomar de cima de seu pai. Ele ficou surpreso. Se a mulher estivesse roubando maçãs, ela poderia facilmente ter-se esquivado, sumindo de vista por trás da encosta do morro ao ouvir os passos de Milton. Em vez disso, ela veio cumprimentá-lo, uma mulher de rosto magro, com um cabelo negro e liso que parecia jovem demais para suas feições cansadas. Milton nunca a havia visto antes.

Depois, ele lembrou que o casaco que ela vestia, que não parecia totalmente limpo, era de um tom de azul escuro, quase preto. No pescoço, ela usava uma espécie de echarpe. Se estivesse roubando, ela poderia ter largado o que quer que contivesse sua coleta atrás da única moita de espinheiro do pomar de cima, a poucos passos de onde ela estava.

A mulher chegou perto de Milton, sorrindo para ele com os olhos e os lábios entreabertos. Ele perguntou o que ela queria, perguntou o que ela estava fazendo no pomar, mas ela não respondeu. Apesar de sua expressão benigna, Milton, por um instante, pensou que ela fosse louca e pretendesse atacá-lo. Em vez disso, o sorriso em seus lábios se abriu ainda mais, e ela levantou os braços, como se convidando-o a entrar em seu abraço. Quando Milton não se moveu, a mulher chegou ainda mais perto. Suas mãos eram finas, os dedos frágeis como gravetos. Ela o beijou e, então, virou-se e foi embora.

Depois, Milton se recordou de canelas muito finas saindo da barra de seu casaco escuro, e de ombros estreitos, e do luxuriante cabelo negro que, mais que nunca, parecia não

fingers as frail as twigs. She kissed him and then turned and walked away.

Afterwards Milton recalled very thin calves beneath the hem of her dark coat, and narrow shoulders, and the luxuriant black hair that seemed more than ever not to belong. When she kissed him her lips hadn't been moist like his mother's. They'd been dry as bone, the touch of them so light he had scarcely felt it.

*

'Well,' Mr Leeson enquired that evening in the farmhouse kitchen.

Milton shook his head. In the upper orchard the Cox's were always the first to ripen. Nobody expected them to be ready as soon as this, but just occasionally, after a sunny summer, the first of the crop could catch you out. Due to his encounter with the stranger, he had forgotten to see if an apple came off easily when he twisted it on the branch. But he had noticed that not many had fallen, and guessed he was safe in intimating that the crop was better left for a while yet. Shyness prevented him from reporting that there'd been a woman in the orchard; if she hadn't come close to him, if she hadn't touched his lips with hers, it would have been different.

combinar. Quando ela o beijou, seus lábios não eram úmidos como os de sua mãe. Eles eram secos como osso, tocando-o tão de leve que ele mal sentiu.

*

– E então? perguntou Mr Leeson no final da tarde, na cozinha da casa da fazenda.

Milton abanou a cabeça. No pomar de cima, as maçãs cox eram sempre as primeiras a amadurecer. Ninguém esperava que elas estivessem maduras tão cedo mas, muito de vez em quando, depois de um verão ensolarado, a primeira leva da colheita podia pegar a gente de surpresa. Por causa de seu encontro com a desconhecida, ele havia esquecido de ver se alguma maçã saía fácil quando torcida no galho. Mas ele havia notado que não muitas haviam caído, e achou que não corria risco em afirmar que era melhor deixar as maçãs quietas ainda por um tempo. Por timidez, ele não contou que uma mulher tinha estado no pomar. Se ela não tivesse se aproximado dele, se ela não tivesse beijado seus lábios, teria sido diferente.

Milton ainda não havia completado dezesseis anos. Ele era troncudo, como o pai e os irmãos, um muito mais velho, o outro ainda criança. A beleza da família tinha ido toda para as duas meninas, coisa que Mrs Leeson, em segredo, agradecia, acreditando que, de outra forma, nenhuma das duas teria feito um bom casamento.

Milton was not yet sixteen. He was chunky, like his father and his brothers, one of them much older, the other still a child. The good looks of the family had gone into the two girls, which Mrs Leeson privately gave thanks for, believing that otherwise neither would have married well.

'They look laden from the lane,' Mr Leeson said, smearing butter on half a slice of bread cut from the loaf. Mr Leeson had small eyes and a square face that gave an impression of determination. Sparse grey hair relieved the tanned dome of his head, more abundant in a closely cropped growth around his ears and the back of his neck.

'They're laden all right,' Milton said.

The Leeson's kitchen was low-ceilinged, with a flagged floor and pale blue walls. It was a rambling, rectangular room, an illusion of greater spaciousness created by the removal of the doors from two wall-cupboards on either side of a recess that for almost fifty years had held the same badly stained Esse cooker. Sink and draining boards, with further cupboards, lined the wall opposite, beneath narrow windows. An oak table, matching the proportions of the room, dominated its centre. There was a television set on a corner shelf, to the right of the Esse. Beside the door that led to the yard a wooden settee with cushions on it, and a high-backed chair, were placed to take advantage of the heat from the Esse while viewing the television screen. Five unpainted chairs were arranged around the table, four of them now

– Elas parecem carregadas, vistas da estrada, disse Mr Leeson, passando manteiga em metade uma fatia cortada do pão. Mr Leeson tinha olhos pequenos e um rosto quadrado que davam a impressão de determinação. Tufos ralos de cabelo grisalho disfarçavam o curtido de sol do alto de sua cabeça, sendo mais abundante, e cortado bem curto, em volta das orelhas e na nuca.

– Elas estão carregadas, sim, disse Milton.

A cozinha dos Leesons tinha o teto baixo, piso de pedra e paredes de um azul claro. Era um cômodo amplo e retangular, dando a ilusão de ser ainda mais espaçoso porque haviam sido retiradas as portas dos dois armários de parede situados de ambos os lados de um nicho que há quase cinquenta anos continha o mesmo fogão de ferro Esse, agora muito tisnado. A pia e os escorredores, além de outros armários, ficavam na parede oposta, debaixo de janelas estreitas. Uma mesa de carvalho de tamanho proporcional às dimensões do cômodo dominava o centro. Em uma prateleira de canto, ao lado do fogão, havia um aparelho de televisão. Ao lado da porta que dava para o quintal, um banco de madeira com almofadas e uma cadeira de espaldar alto foram dispostos de modo a aproveitar o calor do fogão quando se via televisão. Cinco cadeiras sem pintura rodeavam a mesa, quatro delas agora ocupadas pelos Leeson.

Gerações da família haviam sentado nessa cozinha desde 1809, quando um Leeson ao se casar, entrou para uma família sem filhos homens. A casa, com telhado de quatro águas e telhas de ardósia, com uma varanda que pouco contribuía

occupied by the Leesons.

Generations of the family had sat in this kitchen, ever since 1809, when a Leeson had married into a household without sons. The house, four-square and slated, with a porch that added little to its appeal, had been rebuilt in 1931, when its walls were discovered to be defective. The services of a reputable local builder being considered adequate for the modifications, no architect had been employed. Nearly sixty years later, with a ragged front garden separating it from a lane that was used mainly by the Leesons, the house still stood white and slated, no tendrils of creeper softening its spare usefulness. At the back, farm buildings with red corrugated roofs and breeze-block walls were clustered around a concrete yard; field and orchards were on either side of the lane. For three-quarters of a mile in any direction this was Leeson's territory, a tiny fraction of County Armagh. The yard was well kept, the land well tended, both reflecting the hard-working Protestant family the Leesons were.

'There's more, Milton.

His mother offered him salad and another slice of cold bacon. She had fried the remains of the champ they'd had in the middle of the day: potatoes mashed with butter and spring onions now had a crispy brown crust. She dolloped a

para sua aparência, havia sido reformada em 1931, quando foram descobertos defeitos nas paredes. Os serviços de um construtor local de boa reputação foram considerados suficientes para a reforma, dispensado a contratação de um arquiteto. Quase sessenta anos depois, com um jardim da frente mal-cuidado separando-a da estrada usada principalmente pelos Leesons, a casa ainda se erguia, branca e cinzenta, sem galhos de trepadeiras que amenizassem seu utilitarismo despojado. Por trás dela, galpões de fazenda com telhados vermelhos de chapas corrugadas e paredes de tijolo de concreto aglomeravam-se em torno de um pátio cimentado. De ambos os lados da estrada, ficavam os campos e os pomares. Por três-quartos de milha em qualquer direção, tudo era território dos Leeson, um fração minúscula do Condado de Armagh. O quintal era bem cuidado, a terra bem cultivada, ambos refletindo a família protestante e trabalhadora que os Leesons eram.

– Tem mais, Milton.

Sua mãe lhe serviu de salada e de uma outra fatia de bacon frio. Ela havia fritado as sobras do *champ* que eles haviam comido no almoço: as batatas amassadas com manteiga e cebolinha agora tinham uma casquinha marrom e crocante. Ela despejou uma colherada cheia no prato de Milton, ao lado do bacon, e lhe devolveu o prato.

– Obrigado, disse Milton, pois em volta daquela mesa, expressões de gratidão nunca faltavam. Ele olhou sua mãe cortando uma fatia de bacon para seu irmão mais novo, Stewart, que era o único outro filho da família ainda morando

spoonful on to Milton's plate beside the bacon and passed the plate back to him.

'Thanks,' Milton said, for gratitude was always expressed around this table. He watched his mother cutting up a slice of bacon for his younger brother, Stewart, who was the only other child of the family still at home. Milton's sister Addy had married the Reverend Herbert Cutcheon a year ago; his other sister was in Leicester, married also. His brother Garfield was a butcher's assistant in Belfast.

'Finish it up.' Mrs Leeson scooped the remains of the champ and spooned it on to her husband's plate. She was a small delicately made woman with sharp blue eyes and naturally wavy hair that retained in places the reddish-brown of her girlhood. The good looks of her daughters had once been hers also and were not yet entirely dispelled.

Having paused while the others were served - that, too, being a tradition in the family - Milton began to eat again. He liked the champ best when it was fried. You could warm it in the oven or in a saucepan, but it wasn't the same. He liked crispness in his food - fingers of a soda farl fried, the spicy skin of milk pudding, fried champ. His mother always remembered that. Milton sometimes thought his mother knew everything about him, and he didn't mind: it made him fond of her that she bothered. He felt affection for her when she sat by the Esse on winter evenings or by the open back door in summer, sewing and darning. She never read the paper and

em casa. A irmã de Milton, Addy, casara-se com o Reverendo Herbert Cutcheon há um ano. Sua outra irmã morava em Leicester, também casada. Seu irmão Garfield era ajudante de açougueiro em Belfast.

– Come o resto. Mrs Cooper raspou o que havia sobrado do *champ* e colocou no prato de seu marido. Ela era uma mulher de compleição delicada, com olhos azuis e argutos e cabelo naturalmente ondulado que, em algumas mechas, ainda conservava o castanho avermelhado de sua juventude. A beleza de suas filhas um dia fora dela, também, e ainda não havia se dissipado de todo.

Esperando enquanto os outros se serviam - também uma tradição da família - Milton voltou a comer. Ele sempre preferia *champ* frito. Dava para esquentar no forno, ou em uma panela, mas não era a mesma coisa. Ele gostava de crocância na comida - pedaços pão de soda frito, a nata saborosa do pudim de leite, *champ* frito. Sua mãe sempre se lembrava disso. Milton às vezes pensava que a mãe sabia tudo sobre ele, e ele não se importava: ele gostava ainda mais dela por saber que ela se dava ao trabalho. Ele sentia afeição por ela quando ela se sentava ao lado do fogão nas noites de inverno, ou perto da porta dos fundos aberta, no verão, costurando ou cerzindo. Ela nunca lia jornal e só de vez em quando dava uma espiada na televisão. O pai lia o jornal da primeira à última página e nunca perdia o noticiário da televisão. Quando Milton era menor, tinha medo do pai, mas, desde então, tinha entendido que, com o pai, você sempre sabia onde pisava, coisa que tinha aprendido com a experiência de trabalhar com ele nos campos e nos pomares.

only glanced up at the television occasionally. His father read the paper from cover to cover and never missed the television News. When Milton was younger he'd been afraid of his father, although he'd since realized that you knew where you were with him, which came from the experience of working with him in the fields and the orchards. 'He's fair,' Mrs Leeson used to repeat when Milton was younger. 'Always remember that.'

Milton was the family's hope now that Garfield had gone to Belfast. Questioned by his father three years ago, Garfield had revealed that if he inherited the farm and the orchards he would sell them. Garfield was urban by inclination; his ambition during his growing-up was to find his feet in Belfast and to remain there. Stewart was a mongol.

'We'll fix a day for the upper orchard,' his father said. 'I'll fix will Gladdy about the boxes.'

*

That night Milton dreamed it was Esme Dunshea who had come to the upper orchard. Slowly he took off her dark coat, and then a green dress. She stood beneath an apple tree, skimpy underclothes revealing skin as white as flour. Once he and Billy Carew had followed his sisters and Esme Dunshea when they went to bathe in the stream that ran along the bottom of the orchards. In his dream Esme turned and walked away, but to Milton's disappointment she was fully dressed again.

"Ele é justo", Mrs Leeson costumava dizer quando Milton era mais novo. "Lembre-se sempre disso".

Milton era a esperança da família, agora que Garfield havia se mudado para Belfast. Questionado pelo pai há três anos, Garfield confessou que se herdasse a fazenda e os pomares, ele os venderia. Garfield era urbano por temperamento, sua ambição, desde criança, era fincar os pés em Belfast e por lá ficar. Stewart era mongolóide.

– Nós vamos marcar um dia para tratar do pomar de cima, disse o pai. Vou falar com Gladdy sobre os caixotes.

*

Naquela noite, Milton sonhou que foi Esme Dunshea que tinha ido ao pomar de cima. Lentamente, ele tirou seu casaco escuro e, depois, um vestido verde. Debaixo de uma macieira, roupas de baixo minúsculas revelavam uma pele branca como farinha. Uma vez, ele e Billie Carew haviam seguido as irmãs dele e Esme Dunshea quando elas foram se banhar no rio que contorna a parte baixa dos pomares. Em seu sonho, Esme deu as costas e foi embora mas, para a decepção de Milton, ela estava totalmente vestida, de novo.

*

Na manhã seguinte, o sonho logo se desfez em nada, mas o encontro com a desconhecida ficou na mente de Milton, tão vívido quanto a realidade o fora. Cada detalhe da aparência da mulher se agarrava forte a alguma parte de sua consciência - o cabelo negro, os dedos frágeis estendidos, o

*

The next morning that dream quickly faded to nothing, but the encounter with the stranger remained with Milton, and was as vivid as the reality had been. Every detail of the woman's appearance clung tightly to some part of his consciousness - the black hair, the frail fingers outstretched, her coat and her scarf.

On the evening of that day, during the meal at the kitchen table, Milton's father asked him to cut the bramble patch in the upper orchard. He meant the next morning, but Milton went at once. He stood among the trees in the twilight, knowing he was not there at this father's behest but because he knew the woman would arrive. She entered the upper orchard by the gate that led to the lane and called down to where he was. He could hear her perfectly, although her voice was no more than a whisper.

'I'm Saint Rosa,' the woman said.

She walked down the slope toward him, and he saw that she was dressed in the same clothes. She came close to him and placed her lips on his.

'That is holy,' she whispered.

She moved away. She turned to face him again before she left the orchard, pausing by the gate to the lane.

casaco e a echarpe.

No fim daquela tarde, durante a refeição à mesa da cozinha, o pai de Milton pediu que ele cortasse a moita de espinheiro do pomar de cima. Ele queria dizer na manhã seguinte, mas Milton foi na mesma hora. Ele se postou entre as árvores, no crepúsculo, sabendo que não estava lá a pedido do pai, mas porque sabia que a mulher ia chegar. Ela entrou no pomar de cima pelo portão que dava para a estrada e chamou-o. Ele podia ouvi-la perfeitamente, embora sua voz não fosse mais que um sussurro.

– Sou Santa Rosa, disse a mulher.

Ela desceu a encosta em direção a ele, e ele viu que ela vestia as mesmas roupas. Ela chegou bem perto e colocou os lábios sobre os dele.

– Isso é santo, murmurou ela.

Ela se afastou, voltando o rosto novamente para ele antes de sair do pomar, parando no portão que dava para a estrada.

– Não tenha medo, disse ela. – quando a hora chegar. Há medo demais.

Milton teve a nítida impressão de que a mulher não estava viva.

*

"Don't be afraid,' she said, 'when the moment comes. There is too much fear.'

Milton had the distinct impression that the woman wasn't alive.

*

Milton's sister Hazer wrote every December, folding the pages of the year's news inside her Christmas card. Two children whom their grandparents had never seen had been born to her in Leicester. Not once since her wedding had Haze been back to County Armagh.

We drove to Avignon the first day even though it meant being up half the night. The children couldn't have been better, I think the excitement exhausted them.

On the third Sunday in December the letter was on the mantelpiece of what the household had always called the back room, a room used only on Sundays in winter, when the rest of the year's stuffiness was disguised by the smoke from a coal fire. Milton's sister Addy and Herbert Cutcheon were p resent on the third Sunday in December, and Garfield was visiting for the weekend. Stewart sat on his own Sunday chair, grimacing to himself. Four o'clock tea with sandwiches, apple pie and cakes, was taken on winter Sundays, a meal otherwise dispensed with.

A irmã de Milton, Hazel, escrevia a cada dezembro, dobrando as páginas de notícias do ano dentro do cartão de Natal. Dois filhos, que os avós nunca tinham visto, nasceram em Leicester. Nenhuma vez, desde seu casamento, Hazel havia voltado ao Condado de Armagh.

Fomos de carro até Avignon no primeiro dia, mesmo tendo que ficar acordados a metade da noite. As crianças não podiam ter-se comportado melhor. Acho que a excitação as deixou exaustas.

No terceiro domingo de dezembro, a carta estava sobre a cornija da lareira do que a família sempre chamou de sala de trás, usada apenas nos domingos de inverno, quando o ar abafado do restante do ano era disfarçado pela fumaça de uma lareira a carvão. A irmã de Milton, Addy, e Herbert Cutcheon estavam presentes no terceiro domingo de dezembro, e Garfield estava de visita naquele fim-se-semana. Stewart estava sentado na cadeira de domingo que era só dele, fazendo caretas para si mesmo. O chá das quatro, com sanduíches, torta de maçã e bolos, era servido nos domingos de inverno, uma refeição dispensada no restante do ano.

– Eles viajaram para a França, disse Mr Leeson com voz monocórdia, seu tom revelando a decepção que sentia com relação às férias anuais de sua filha.

– *França?* o Reverendo Herbert Cutcheon, com ar inquisitivo, estirou para frente sua cabeça de mandíbulas estreitas e nariz longo e carregou a repetição da palavra com

'They went travelling to France,' Mr Leeson stated flatly, his tone betraying the disappointment he felt concerning his older daughter's annual holiday.

'France?' Narrow-jawed and beaky, head cocked out inquisitively, the Reverend Herbert Cutcheon dutifully imbued his repetition of the word with a note of surprised disdain. It was he who had conducted Hazel's wedding, who had delivered a private homily to the bride and bridegroom three days before the ceremony, who had said that at any time they could turn to him.

'See for yourself.' Mr Leeson inclined his tanned pate toward the mantelpiece. 'Have you read Hazel's letter, Addy?'

Addy says she had, not adding that she'd been envious of the journey to Avignon. Once a year she and Herbert and the children went for a week at Portrush, to a boarding house with reduced rates for the clergy.

'France,' her husband repeated. 'You'd wonder at that.'

'Aye, you would,' her father figured.

Milton's eyes moved from face to face as each person spoke. There was fatigue in Addy's prettiness now, a tiredness in the skin even, although she was only twenty-seven. His father's features were impassive, nothing reflecting the shadow of resentment in his voice. A thought glittered in Herbert Cutcheon's pale brown eyes and was accompanied by

a devida nota de desdém surpreso. Fora ele que havia celebrado o casamento de Hazel, que havia proferido uma homilia particular para a noiva e o noivo três dias antes da cerimônia, e que havia dito que, a qualquer momento, eles podiam contar com ele.

– Veja você mesmo. Mr Leeson inclinou a careca curtida de sol em direção à cornija. – Você leu a carta de Hazel, Addy?

Addy diz que sim, sem acrescentar que sentiu inveja da viagem a Avignon. Uma vez por ano, ela, Herbert e as crianças passavam uma semana em Portrush, em uma pensão que oferecia descontos para membros do clero.

– França, repetiu seu marido. Mas por que França?

– Pois é, respondeu o pai, pensativo.

Os olhos de Milton iam de rosto em rosto enquanto cada um falava. Havia fadiga na beleza de Addy, agora, uma fadiga até mesmo na pele, embora ela tivesse apenas vinte e sete anos. O rosto do pai continuou impassível, em nada refletindo a sombra de rancor em sua voz. Um pensamento luziu nos olhos castanho-claros de Herbert Cutcheon, acompanhado por um menear de cabeça silencioso: Milton imaginou que ele dizia a si mesmo que era seu dever escrever a Hazel sobre essa questão. O clérigo já havia escrito a Hazel de outras vezes, Milton tinha ouvido Addy dizer isso na cozinha.

– Acho que Hazel explicou isso na carta, Mrs Leeson opinou. – Um ano desses eles acabam vindo, acrescentou ela,

a private nod: Milton guessed he was saying to himself it as his duty to write Hazel on this matter. The clergyman had written to Hazel before: Milton had heard Addy saying so in the kitchen.

"I think Hazel explained in the letter,' Mrs Leeson put in. 'They'll come one of these years,' she added, although she, more than anyone, knew they wouldn't. Hazel had washed her hands of the place.

'Sure they will,' Garfield said.

Garfield was drunk. Milton watched him risking his observation, his lips drawn loosely back in a thick smile. Specks of foam lingered on the top of the beer can he held, around the triangular opening. He'd been drinking Heineken all afternoon. Mr Leeson drank only once a year, on the occasion of the July celebration; Herbert Cutcheon was a teetotal, But neither disapproved of Garfield's tippling when he came back for the weekend, because that was Garfield's way and if you raised an objection you wouldn't see him for dust.

Catching Milton's eye on him, Garfield winked. He was not entirely the reason why Hazel would not return, but he contributed to it. For in Belfast Garfield was more than just a butcher's assistant. Garfield had a role among the Protestant paramilitaries, being what he himself called a 'hard-man volunteer' in an organization intent on avenging the atrocities of the other side. The tit-for-tat murders spawned by the same

embora, mais que qualquer outro, ela soubesse que eles não viriam.

– Claro que sim, disse Garfield.

Garfield estava bêbado. Milton assistiu o irmão arriscar essa observação, os lábios frouxos repuxados num sorriso exagerado. Bolhas de espuma boiavam no topo da lata de cerveja que ele segurava, em volta da abertura triangular. Ele passou a tarde toda bebendo Heineken. Mr Leeson bebia apenas uma vez por ano, por ocasião da celebração de julho, Herbert Cutcheon era abstêmio, mas nenhum dos dois condenava Garfield por beber demais quando ele vinha para o fim-se-semana, porque Garfield era assim mesmo, e se alguém levantasse uma objeção, ele sumiria de vez.

Percebendo os olhos de Milton sobre ele, Garfield piscou. Ele não era a única razão de Hazel se recusar a voltar, mas ele bem que contribuía. Porque, em Belfast, Garfield era mais que um mero ajudante de açougueiro. Ele militava nos paramilitares protestantes, sendo o que ele mesmo chamava de um "valentão voluntário" em uma organização destinada a vingar as atrocidades do outro lado. Os assassinatos olho-por-olho gerados por essa mesma mentalidade valentona, a interminável celebração de um passado de glória, por um lado, e a insistência mesquinha em direitos obsoletos, por outro, a relutância em perdoar: foi de tudo isso que Hazel havia fugido. "Conversa fiada", dizia Mrs Leeson, recusando-se a levar a sério os relatos de Garfield sobre suas atividades, lembrando que ele sempre gostou de contar vantagem. Mr Leeson não opinava.

hard-man mentality, the endless celebration of a glorious past, on one side, and the picking over of ancient rights on the other, the reluctance to forgive: all this was what Hazel had run away from. 'Only talk,' Mrs Leeson confidently dismissed Garfield's reports of his activities as, recalling that he had always been a boaster. Mr Leeson did not comment.

'Hi!' Stewart suddenly exclaimed in the back of the room, the way he often did. 'Hi! Hi!' he shouted, his head bent sideways to his shoulder, his mouth flopping open, eyes beginning to roll.

'Behave yourself, Stewart,' Mrs Leeson sternly commanded. "Stop it now.'

Stewart took no notice. He completed his effort at communication, his fat body becoming awkward on the chair. Then the tension left him and he was quiet. *Give Stewart a hug from all of us*, Hazel's letter said.

Addy collected her husband's cup and her father's. More tea was poured. Mrs Leeson cut more cake.

'Now, pet.' She broke a slice into portions for Stewart. 'Good boy now.'

Milton wondered what they'd say if he mentioned the woman in the orchard, if he casually said that on the

– Oi!, Stewart exclamou de repente, como era seu costume. – Oi, oi, gritou ele, a cabeça inclinada de lado sobre o ombro, a boca aberta, os olhos começando a girar.

– Comporte-se, Stewart, ordenou Mrs Leeson com severidade. – Pare isso com isso agora.

Stewart não deu atenção. Ele completou sua tentativa de comunicação e seu corpo gordo se contorceu, desajeitado, na cadeira. A tensão passou e ele ficou quieto. *Dêem um abraço em Stewart por mim*, dizia a carta de Hazel.

Addy recolheu as xícaras do marido e do pai. Mais chá foi servido. Mrs Leeson cortou mais bolo.

– Aqui, benzinho. Ela partiu uma fatia em pedaços para Stewart. – Isso, seja um bom menino.

Milton ficou imaginando o que eles diriam se ele tivesse mencionado a mulher do pomar, se ele, como se não querendo nada, tivesse dito que no dia quatorze de setembro, e novamente no dia quinze, uma mulher que se chamava de Santa Rosa havia aparecido para ele entre as macieiras do pomar de cima. Não seria necessário dizer que ele também tinha sonhado com ela, sonho era coisa comum, um sonho ele poderia ter tido com qualquer mulher ou garota. "O cabelo dela era estranho", ele teria dito.

Mas Milton não havia contado nada a ninguém e

fourteenth of September, and again on the fifteenth, a woman who called herself Saint Rosa had appeared to him among the apple trees of the upper orchard. It wouldn't have been necessary to say he'd dreamed about her also; the dream was just an ordinary thing, a dream he might have had about any woman or girl. 'Her hair was strange,' he might have said.

But Milton, who had kept the whole matter to himself, continued to do so. Later that evening, alone in the back room with Garfield, he listened while his brother hinted at his city exploits, which he always did when he'd been drinking. Milton watched the damp lips sloppily opening and closing, the thick smile flashing between statements about punishment meted out and premises raided, youths taken in for questioning, warnings issued. There was always a way to complete the picture, Garfield liked to repeat, and would tell about some Catholic going home in the rain and being given a lift he didn't want to accept. Disposal completed the picture, you could call it that: you could say he was in the disposal business. When the phone rang in the middle of the night he always knew at once. No different from dealing with the side of a cow, a professional activity. Garfield always stopped before he came to the end of his tales; even when he'd had a few he left things to the imagination.

*

continuou não contando. Mais tarde, já de noite, sozinho com Garfield na sala de trás, ele ouviu o irmão jogar umas indiretas sobre suas aventuras urbanas, coisa que sempre fazia quando estava bêbado. Milton viu os lábios úmidos e moles abrindo e fechando, o sorriso exagerado entre relatos de castigos aplicados e propriedades invadidas, jovens sequestrados para interrogatórios, advertências emitidas. Havia sempre um jeito de completar o quadro, Garfield gostava de repetir, e então contava sobre algum católico indo para casa de noite, na chuva, e pegando uma carona que não queria aceitar. O descarte completava o quadro, dava para chamar assim: podia-se dizer que ele trabalhava no ramo do descarte. Quando o telefone tocava no meio da noite, ele sempre sabia do que se tratava. Não era muito diferente de esquartejar um boi, uma atividade profissional. Garfield sempre parava antes de chegar ao fim de suas histórias. Mesmo quando tinha bebido umas, ele sempre deixava alguma coisa para a imaginação.

*

Todo o verão, Mr Leeson cedia o campo de seis acres para a celebração de julho - a leal comemoração, sempre reafirmada, da famosa vitória do Rei William sobre o papista James, em 1690. De chapéus-coco e faixas, os homens lá se reuniam no dia doze do mês, seus tambores e flautas ecoando por sobre as terras dos Leesons. Ao meio-dia, começava a longa marcha até a vila, o próprio Mr Leeson ocupando lugar de destaque entre os participantes. Ele tinha um terno de sarja escura reservado especialmente para os domingos e para a celebração de julho,

Every summer Mr Leeson gave the six-acre field for the July celebration - a loyal honouring, yet again renewed, of King William's famous victory over Papist James in 1690. Bowler-hatted and sashed, the men assembled there on the twelfth of the month, their drums and flutes echoing over the Leeson lands. At midday there was the long march to the village, Mr Leeson himself prominent among the marchers. He kept a dark serge suit specially for Sundays and the July celebration, as his father and his grandfather had. Before Garfield had gone to Belfast he'd marched also, the best on the flute for miles around. Milton marched, but did not play an instrument because he was tone-deaf.

Men who had not met each other since the celebration last year came to the six-acre field in July. Mr Leeson's elderly uncle Willie came, and Leeson cousins and relatives by marriage. Milton and his friend Billie Carew were among the younger contingent. It pleased Mr Leeson and the other men of his age that boys made up the numbers, that there was no falling away, new faces every year. The Reverend Cutcheon gave an address before the celebration began.

With the drums booming and the flutes skilfully establishing the familiar tunes, the marchers swung off through the iron gate of the field, out on to the lane, later turning into the narrow main road. Their stride was jaunty, even that of Mr Leeson's Uncle Willie and that of Old Knipe, who was eighty-four. Chins were raised, umbrellas carried as riffles might be. Pride was everywhere on these faces; in the

como seu pai e seu avô antes dele. Antes de Garfield ir para Belfast, ele marchava também, a melhor flauta em um raio de muitas milhas. Milton marchava, mas não tocava nenhum instrumento porque não tinha ouvido para música.

Homens que não haviam se encontrado desde a celebração do ano anterior vinham ao campo de seis acres em julho. O velho Willie, tio de Mr Leeson vinha, e também primos dos Leeson e parentes por afinidade. Milton e seu amigo Billie Carew faziam parte do contingente mais jovem. Agradava muito a Mr Leeson e aos outros homens de sua idade que os rapazes se juntassem às fileiras, que não houvesse deserções, rostos novos todos os anos. O Reverendo Cutcheon falou antes do início da cerimônia.

Os tambores rufando e as flautas afinadas soando melodias familiares, os participantes passavam pelo portão de ferro, seguiam pela estrada da propriedade e, mais adiante, tomavam a estreita estrada principal. Seu passo era enérgico, até mesmo o do Tio Willie e do Velho Knipe, de oitenta e quatro anos. Queixos empinados, guarda-chuvas empunhados como rifles o seriam. O orgulho estava por toda a parte, em cada rosto: na cadência dos passos, no ritmo da música, no balanço dos braços e no empunhar firme dos guarda-chuvas. Nenhum sapato por engraxar, nenhum terno por engomar. Os homens da vizinhança, por tradição de longa data, reafirmavam sua lealdade e sua crença protestante com a exibição de vestuário impecável.

O paletó e as calças mescladas de Milton tiveram as bainhas baixadas. Só dava para ver olhando bem de perto -

measured step and the music's beat, in the swing of the arms and the firm grip of the umbrellas. No shoe was unpolished, no suit was unironed. The men of this neighbourhood, by long tradition, renewed their Protestant loyalty and belief through sartorial display.

Milton's salt-and-pepper jacket and trousers had been let down at the cuffs. This showed, but only on close scrutiny - a band of lighter cloth and a second band, less noticeable because it had faded, where the cuffs had been extended in the past. His mother had said, only this morning, that that was that, what material remained could not be further adjusted. But she doubted that Milton would grow any more, so the suit as it was should last for many years yet. While she spoke Milton felt guilty, as many times he had during the ten months that had passed since his experience in the upper orchard. It seemed wrong that his mother, who knew everything about him, even that he wouldn't grow any more, shouldn't have been confided in, yet he hadn't been able to do it. Some instinct assured him that the woman would not return. There was no need for her to return, Milton's feeling was, although he did not know where the feeling came from: he would have found it awkward, explaining all that to his mother. Each of the seasons that had passed since September had been suffused by the memory of the woman. That autumn had been warm, its shortening days mellow with sunshine until the rain came in November. She had been with him in the sunshine and in the rain, and in the bitter cold that came with January. On a day when the frost remained, to be frozen again at nightfall, he had walked along the slope of the upper

uma faixa de cor mais clara e uma outra faixa, mais difícil de perceber porque havia desbotado, onde as bainhas foram baixadas no passado. Nessa manhã, sua mãe disse que era a última vez, que não restava tecido para consertos futuros. Mas ela duvidava que Milton ainda fosse crescer, de modo que o terno, do jeito que estava, ainda duraria muitos anos. Enquanto ela falava, Milton sentiu-se culpado, como se sentira muitas vezes nos dez meses que haviam passado desde sua experiência no pomar de cima. Parecia errado não ter confiado na mãe, que sabia tudo sobre ele, até mesmo que ele não cresceria mais, mas, mesmo assim, ele não conseguiu contar. Algum instinto dizia a ele que a mulher nunca mais voltaria. Não havia necessidade de ela voltar, sentia Milton, embora sem saber de onde vinha esse sentimento. Seria esquisito ter que explicar tudo isso à mãe. Cada estação que passara desde setembro fora impregnada com a lembrança da mulher. O outono foi quente, os dias cada vez mais curtos banhados num sol brando, até que a chuva chegou em novembro. Ela havia estado com ele no sol e na chuva e no frio cortante que veio em janeiro. Um dia em que a geada permaneceu, para novamente congelar ao cair da noite, ele caminhou pela encosta do pomar de cima e olhou para trás, para a longa fileira de suas pegadas na grama embranquecida, por um momento surpreso de as dela, milagrosamente, não estarem lá também. Quando as primeiras prímulas vieram enfeitar as escarpas secas e mornas dos pomares, ele se pegou pensando que essas flores, tão familiares, estavam diferentes este ano, porque ele estava diferente e olhava para elas de forma diferente. Quando chegou o verão, a lembrança da mulher ficou mais intensa.

orchard and looked back at the long line of his footsteps on the whitened grass, for a moment surprised that hers weren't there, miraculously, also. When the first primroses decorated the dry, warm banks of the orchards he found himself thinking that these familiar flowers were different this year because he was different himself and saw them in some different way. When summer came the memory of the woman was more intense.

'They'll draw in," a man near the head of the march predicted as two cars advanced upon the marchers. Obediently the cars pressed into a gateway to make room, their engines turned off, honouring the music. Women and children in the cars waved and saluted; a baby was held up, its small paws waggled in greeting.

The day was warm. White clouds were stationary, as if pasted on to the vast dome of blue. It was nearly always fine for the July celebration, a fact that did not pass unnoticed to the neighbourhood, taken to be a sign. Milton associated the day with sweat on his back and in his armpits and on his thighs, his shirt stuck to him in patches that later became damply cold. As he marched now the sun was on the back of his neck. 'I wonder will we see the Kissane girl?' Billie Carew speculated beside him.

The Kissane girl lived in one of the houses they passed. She and her two younger sisters usually came out to watch. Her father and her uncles and her brother George were in the

– Eles vão abrir caminho, previu um homem próximo à linha de frente da marcha, quando dois carros avançaram em direção a eles. Obedientemente, os carros desviaram para um acostamento e desligaram os motores em honra da música. As mulheres e crianças que estavam nos carros acenaram saudando-os, um bebê foi erguido, suas mãozinhas abanando um cumprimento.

O dia estava quente. As nuvens brancas estavam imóveis, como se coladas no vasto domo azul. No dia da celebração de julho, quase sempre fazia bom tempo, fato que não passava desapercebido nas redondezas, visto como um sinal. Milton associava o dia a suor escorrendo-lhe pelas costas e nas axilas e nas coxas, a camisa grudada a seu corpo em partes que, mais tarde, ficavam úmidas e frias. Ao marchar, agora, o sol lhe batia na nuca. – Será que a gente vai ver a garota Kissane? - especulou Billie Carew a seu lado.

A garota Kissane morava em uma das casas pelas quais eles passavam. Ela e suas duas irmãs mais novas costumavam sair para assistir. Seu pai, seus tios e seu irmão George estavam na marcha. Ela era a garota mais bonita das redondezas, agora que as irmãs de Milton estavam passando um pouco do ponto. Ela usava óculos, que tirava quando ia dançar no Chuchulainn Inn. Ia sempre ao salão arrumar o cabelo e caprichava na sombra dos olhos, combinava a cor do batom com a do vestido. Não havia um par de pernas melhor em todo o Ulster, declarava Billie Carew.

– Ai, meu Deus! disse ele entre dentes quando a marcha dobrou uma curva do caminho e lá estava ela com as duas

march. She was the best-looking girl in the neighbourhood now that Milton's sisters were getting on a bit. She had glasses, which she took off when she went dancing at the Cuchulainn Inn. She had her hair done regularly and took pains to get her eyeshadow right; she matched the shade of her lipstick to her dress. There wasn't a better pair of legs in Ulster, Billie Carew claimed. 'Oh, God,' he muttered when the marchers rounded a bend and there she was with her two young sisters. She had taken her glasses off and was wearing a dress that was mainly pink, flowers like roses on it. When they drew nearer, her white sandals could be seen. 'Oh, God,' Billie Carew exclaimed again, and Milton guessed he was undressing the Kissane girl, the way they used to undress girls in church. One of the girl's sisters had a Union Jack, which she waved. Milton experienced no excitement. Last year he, too, had undressed the Kissane girl, which hadn't been much different from undressing Esme Dunshea in church. The Kissane girl was older than Esme Dunshea, and older than himself and Billie Carew by five or six years. She worked in the chicken factory. 'D'you know who she looks like?' Billie Carew said. 'Ingrid Bergman.' 'Ingrid Bergman's dead.'	irmãs mais novas. Ela havia tirado os óculos e usava um vestido onde dominava o cor-de-rosa, estampado de flores parecidas a rosas. Quando ele chegaram mais perto, dava para ver suas sandálias brancas. – Ai, meu Deus! – exclamou Billie Carew de novo, e Milton imaginou que ele estava despindo a garota Kissane, do jeito que eles despiam garotas na igreja. Uma das irmãs da garota segurava uma *Union Jack*, que ela acenou. Milton não sentiu qualquer excitação. No ano passado, ele também havia despido a garota Kissane, o que não era muito diferente de despir Esme Dunshea na igreja. A garota Kissane era mais velha que Esme Dunshea, e uns cinco anos mais velha que ele próprio e que Billie Carew. Ela trabalhava na granja de frangos. – Sabe com quem ela se parece? disse Billie Carew - com a Ingrid Bergman. – A Ingrid Bergman já morreu. Ocupado com seus pensamentos, Billie Carew não respondeu. Ele tinha um fraco pela Ingrid Bergman. Sempre que *Casablanca* passava na televisão não havia nada que o tirasse de casa. Para o uso que ele fazia dela, pouco importava que ela já tivesse morrido. – Pô, cara! grunhiu Billie Carew, e dava para Milton perceber pela urgência de sua entonação que a última peça de roupa da garota Kissane havia sido removida.

Busy with his thoughts, Billie Carew didn't reply. He had a thing about Ingrid Bergman. Whenever *Casablanca* was shown on the television nothing would get him out of the house. For the purpose he put her it didn't matter that she was dead.

'God, man!' Billie Carew muttered, and Milton could tell from the urgency of his intonation that the last of the Kissane girl's garments had been removed.

At ten to one the marchers reached the green corrugated-iron sheds of McCourt's Hardware and Agricultural Supplies. They passed a roadside water pump and the first four cottages of the village. They were in Catholic country now: no one was about, no face appeared at a window. The village was a single wide street, at one end Vogan's stores and a public house, at the other Tiernan's grocery and filling stations, where newspapers could be obtained. Next door was O'Hanlon's public house and then the road widened, so that cars could turn in front of the Church of the Holy Rosary and the school. The houses of the village were colour-washed different colours, green and pink and blue. They were modest houses, none of them more than two stories.

As the marchers melodiously advanced upon the blank stare of so many windows, the stride of the men acquired an extra fervour. Arms were swung with fresh intent, jaws were more firmly set. The men passed the Church of the Holy Rosary, then halted abruptly. There was a moment of natural disarray as ranks were broken so that the march might be reversed. The Reverend Herbert Cutcheon's voice briefly

Às dez para uma, a marcha chegou aos galpões verdes de ferro corrugado da Ferragens e Equipamentos Agrícolas McCourt. Eles passaram pela bomba d'água à beira da estrada e pelos quatro primeiros *cottages* da vila. Eles, agora, estavam em território católico: ninguém à vista, nenhum rosto aparecia às janelas. A vila era uma única rua larga, a loja Vogan's e um pub em um extremo e, no outro, o mercado Tiernan's e o posto de gasolina que vendia jornais. Ao lado, ficava o pub O'Hanlon, e então a rua se alargava para que os carros pudessem virar em frente à Igreja do Santo Rosário e à escola. As casas da vila eram pintadas de cores diferentes, verde e rosa e azul. Eram casas modestas, nenhuma delas com mais de dois andares.

Enquanto a marcha avançava melodiosamente sob olhar vazio de tantas janelas, o passo dos homens adquiriu um fervor ainda maior. Braços balançavam com propósito renovado, mandíbulas cerravam-se com ainda mais firmeza. Os homens passaram pela Igreja do Santo Rosário, onde pararam bruscamente. Houve um momento de desordem natural, quando as fileiras se desfizeram para que a marcha desse meia-volta. A voz do Reverendo Herbert Cutcheon soou brevemente, alguns olhares foram lançados à igreja próxima, ou por sobre ela. A marcha, então, voltou pelo mesmo caminho por onde viera, agora ao som de uma outra melodia, como se uma variação fosse devida aos moradores escondidos. Nos galpões de ferro corrugado da Ferragens e Equipamentos Agrícolas McCourt, os homens dobraram à esquerda, marchando de volta ao campo de Mr Leeson, desta vez por outro caminho.

intoned, a few glances were directed at, and over, the nearby church. Then the march returned the way it had come, the music different, as though a variation were the hidden villagers' due. At the corrugated sheds of McCourt's Hardware and Agricultural Supplies the men swung off to the left, marching back to Mr Leeson's field by another route.

*

The picnic was the reward for duty done, faith kept. Bottles appeared. There were sandwiches, chicken legs, sliced beef and ham, potatoes crisps and tomatoes. The men urinated in twos, against a hedge that never suffered from its annual acidic dousing - and this, too, was said to be a sign. Jackets were thrown off, bowler hats thrown down, sashes temporarily laid aside. News was exchanged; the details of a funeral or a wedding passed on; prices for livestock deplored. The Reverend Herbert Cutcheon passed among the men who sat easily on the grass, greeting those from outside the parish whom he hadn't managed to greet already, enquiring after womenfolk. By five 'clock necks and faces were redder than they had earlier been, hair less tidy, beads of perspiration catching the slanting sunlight. There was euphoria in the field, some drunkenness, and an occasional awareness of the presence of God.

*

O piquenique era a recompensa pelo dever cumprido, pela fé reafirmada. Garrafas apareceram. E sanduíches, coxas de galinha, fatias carne e de presunto, sacos de batata frita e tomates. Os homens urinavam em duplas contra uma cerca-viva que nunca deu sinais de sofrer com esse banho acídico anual - isso também era visto como um sinal. Paletós foram tirados, chapéus-coco jogados ao chão, faixas, temporariamente deixadas de lado. Notícias foram trocadas: os detalhes de um funeral ou de um casamento divulgados, os preços do gado lamentados. O Reverendo Herbert Cutcheon passava entre os homens sentados bem à vontade na grama, cumprimentando os de fora da paróquia que ele já não tivesse cumprimentado antes, perguntando sobre as mulheres da família. Lá pelas cinco horas, pescoços e rostos estavam mais vermelhos do que antes, cabelos mais em desalinho, gotas de perspiração brilhavam na luz oblíqua do sol da tarde. No campo havia euforia, alguma embriaguês e, de vez em quando, a consciência da presença de Deus.

– Você está doente? Billie Carew perguntou a Milton. – O que você tem?

Milton não respondeu. Talvez ele estivesse doente, foi o que pensou. Ou doente ou ficando louco. Desde a hora que ele acordou de manhã, lá estava ela, mas não como antes, não como uma presença tranquila. Desde a hora que ele acordou, ela o vinha importunando, atormentando.

'Are you sick?' Billie Carew asked Milton. 'What's up with you?'

Milton didn't answer. He was maybe sick, he thought. He was sick or going round the bend. Since he had woken up this morning she had been there, but not as before, not as a tranquil presence. Since he'd woken she had been agitating and nagging at him.

'I'm OK,' he said.

He couldn't tell Billy Carew any more than he could tell his mother, or anyone in the family, yet all the time on the march he had felt himself being pressed to tell, all the time in the deadened village while the music played, when they turned and marched back again and the tune was different. Now, at the picnic, he felt himself being pressed more than ever.

'You're bloody not OK,' Billie Carew said. Milton looked at him and found himself thinking that Billie Carew would be eating food in this field when he was as old as Old Knipe. Billie Carew with his acne and his teeth would be satisfied for life when he got the Kissane girl's knickers off. 'Here', Billie Carew said, offering him his half-bottle of Bushmills.

'I want to tell you something,' Milton said, finding the Reverend Herbert Cutcheon at the hedge where the urinating took place.

– Está tudo bem, ele disse.

Ele não podia contar para Billie Carew, como não podia contar a sua mãe ou a ninguém mais da família e, no entanto, durante toda a marcha, ele se sentiu pressionado a contar, o tempo todo na vila silenciosa, enquanto a música tocava, quando eles viraram e marcharam de volta e a música era outra. Agora, no piquenique ele, mais que nunca, se sentia pressionado.

– Tudo bem porcaria nenhuma, disse Billie Carew. Milton olhou para ele e se pegou pensando que Billie Carew ia estar se enchendo de comida neste mesmo campo quando fosse velho como o Velho Knipe. Billie Carew, com sua acne e seus dentes, ia ficar satisfeito para o resto da vida quando conseguisse tirar as calcinhas da garota Kissane. – Toma, disse Billie Carew, oferecendo a ele sua meia-garrafa de Bushmills.

– Eu queria contar uma coisa, disse Milton, encontrando o Reverendo Herbert Cutcheon na cerca-viva onde a urinação ocorria.

– Pode contar, Milton. O rosto anguloso do clérigo estava morno com o prazer que o dia havia trazido. Ele ajeitou as calças. Um outro dia a ser lembrado, pensou ele.

– Faz um tempo, eu estava no pomar, disse Milton. – Foi em setembro. Eu estava vendo como as maçãs iam quando uma mulher entrou pelo portão de cima.

'Tell away, Milton.' The clergyman's edgy face was warm with the pleasure the day had brought. He adjusted his trousers. Another day to remember, he said.

'I was out in the orchards a while back,' Milton said. 'September it was. I was seeing how the apples were doing when a woman came in the top gate.'

'A woman?'

'The next day she was there again. She said she was St Rosa.'

'What do you mean, St Rosa, Milton?'

The Reverend Cutcheon had halted in his stroll back to the assembled men. He stood still, frowning at the grass by his feet. Then he lifted his head and Milton saw bewilderment, and astonishment, in his opaque brown eyes.

'What do you mean, St Rosa?'

Milton told him, and then confessed that the woman had kissed him twice on the lips, a holy kiss, as she'd called it.

'No kiss is holy, boy. Now listen to me, Milton. Listen to this carefully, boy.'

– Uma mulher?

– No dia seguinte, ela voltou. Ela disse que era Santa Rosa.

– O que você quer dizer, Milton? Que Santa Rosa?

O Reverendo Cutcheon interrompeu sua caminhada de volta ao local onde os homens estavam reunidos. Ele parou, testa franzida e olhos fixos na grama a seus pés. Ele, então, levantou a cabeça e Milton viu perplexidade e espanto em seus olhos de um castanho opaco.

– Que história é essa de Santa Rosa?

Milton contou, e então confessou que a mulher o tinha beijado nos lábios por duas vezes, um beijo santo, como ela havia dito.

– Nenhum beijo é santo, menino. Ouça o que eu vou lhe dizer, Milton. Ouça com atenção, menino.

Era normal um rapaz ter certos pensamentos, explicou o Reverendo Cutcheon. Isso acontecia, um rapaz podia ficar confuso, devido à idade que tinha e às mudanças que haviam ocorrido em seu corpo. Ele lembrou a Milton que ele não estava mais indo para a escola, e estava a caminho de se tornar um homem. A jornada para a masculinidade tinha lá seus percalços, explicou ele, e não era livre de tentações. Um dia, Milton herdaria a fazenda e os pomares, já que Garfield tinha aberto mão de seus direitos. E isso era algo para o qual

A young fellow would have certain thoughts, the Reverend Cutcheon explained. It was the way of things that a young fellow could become confused, owing to the age he was and the changes that had taken place in his body. He reminded Milton that he'd left school, that he was on the way to manhood. The journey to manhood could have a stumble or two in it, he explained, and it wasn't without temptation. One day Milton would inherit the farm and the orchards, since Garfield had surrendered all claim to them. That was something he needed to prepare himself for. Milton's mother was goodness itself, his father would do anything for you. If a neighbour had a broken fence while he was laid up in bed, his father would be the first to see to it. His mother had brought up four fine children, and it was God's way that the fifth was afflicted. God's grace could turn affliction into a gift: poor Stewart, you might say, but you only had to look at him to realize you were glad Stewart had been given life.

'We had a great day today, Milton, we had an enjoyable day. We stood up for the people we are. That's what you have to think of.'

In a companionable way, the clergyman's arm was placed around Milton's shoulders. He'd put the thing neatly, the gesture suggested. He'd been taken aback but had risen to the occasion.

'She won't leave me alone,' Milton said.

ele tinha que se preparar. A mãe de Milton era a bondade em pessoa, seu pai estava sempre pronto a ajudar os outros. Se a cerca de um vizinho quebrasse quando o vizinho estava doente de cama, seu pai era o primeiro a tomar providências. A mãe havia criado quatro filhos saudáveis, e foi a vontade de Deus que o quinto tivesse problemas. Mas a graça de Deus conseguia transformar problemas em bênçãos: você podia dizer, pobre Stewart, mas bastava olhar para ele para ficar feliz de Stewart ter nascido.

– Nós tivemos um grande dia, hoje, Milton, um dia agradável. Nós mostramos quem somos. É nisso que você tem que pensar.

Com camaradagem, o clérigo colocou o braço sobre os ombros de Milton. Ele havia explicado bem as coisas, era o que seu gesto sugeria. Ele havia tomado um susto, mas soube reagir à altura.

– Ela não me deixa em paz, disse Milton.

Já tendo dado alguns passos, o Reverendo Cutcheon parou novamente. Ele retirou o braço dos ombros de Milton. Em voz baixa, ele disse:

– Ela continua a incomodar você no pomar, é isso?

Milton explicou. Ele disse que a mulher o perturbou o dia inteiro, desde a hora que ele acordou. Foi por isso que ele teve que contar a alguém, porque ela estava obrigando ele a contar.

Just beginning to move forward, the Reverend Cutcheon halted again. His arm slipped from Milton's shoulders. In a low voice he said:

'She keeps bothering you in the orchards, does she?'

Milton explained. He said the woman had been agitating him all day, since the moment he awoke. It was because of that that he'd had to tell someone, because she was pressing him to.

'Don't tell anyone else, Milton. Don't tell a single soul. It's said now between the two of us and it's safe with myself. Not even Addy will hear the like of this.'

Milton nodded. The Reverend Cutcheon said:

'Don't distress your mother and father, son, with talk of a woman who was on about holiness and saints.' He paused, then spoke with emphasis, and quietly: 'Your mother and father wouldn't rest easy for the balance of their days.' He paused again. 'There are no better people than your mother and father, Milton.'

'Who was St Rosa?'

Again the Reverend Cutcheon checked his desire to rejoin the men who were picnicking on the grass. Again he lowered his voice.

– Não conte isso para mais ninguém, Milton. Não conte a quem quer que seja. O que foi dito vai ficar entre nós dois, e está seguro comigo. Nem mesmo para Addy eu vou contar.

Milton fez que sim. O Reverendo Cutcheon disse:

– Não aflija sua mãe nem seu pai, filho, com conversas sobre uma mulher falando de santidade e de santos. Após uma pausa, ele disse, enfático, mas em voz baixa. – Sua mãe e seu pai não teriam sossego pelo resto de seus dias. E depois de outra pausa: – Não existe gente melhor que sua mãe e seu pai, Milton.

– Quem foi Santa Rosa?

Mais uma vez, o Reverendo Cutcheon freou seu desejo de se reunir aos outros homens que faziam piquenique na grama. De novo, ele abaixou a voz.

– Ela pediu dinheiro a você? Depois de ela tocar você, ela pediu dinheiro?

– Dinheiro?

– Há mulheres assim, menino.

Milton sabia do que ele estava falando. Ele e Billie Carew muitas vezes conversavam sobre elas. Elas apareciam na televisão, vestindo roupas berrantes, andando pelas ruas das cidades. Billie Carew disse que elas costumavam rondar

'Did she ask you for money? After she touched you did she ask you for money?'

'Money?'

'There are women like that, boy.'

Milton knew what he meant. He and Billie Carew had many a time talked about them. You saw them on television, flamboyantly dressed on city streets. Billie Carew said the hung about railway stations, that your best bet was a railway station if you were after one. Milton's mother, once catching a glimpse of these street-traders on the television, designated them 'Catholic strumpets'. Billie Carew said you'd have to go careful with them in case you'd catch a disease. Milton had never heard of such women in the neighbourhood.

'She wasn't like that,' he said.

'You'd get a travelling woman going by and maybe she'd be thinking you had a coin or two on you. Do you understand what I'm saying, Milton?'

'Yes.'

'Get rid of the episode. Put it out of your mind.'

'I was only wondering about what she said in relation to a

estações de trem, que a pedida mais certa era uma estação de trem, se você estava atrás de uma. A mãe de Milton, uma vez, ao ver de relance uma dessas mulheres de rua na televisão, chamou-as de "meretrizes católicas". Billie Carew disse que você tinha que ter cuidado com elas, para não pegar uma doença. Milton nunca tinha ouvido falar de uma mulher como essas nas redondezas.

– Ela não era assim, disse ele.

– Uma mulher viajando, de passagem por ali, podia pensar que você talvez tivesse umas moedas. Você entende o que estou dizendo, Milton?

– Sim.

– Pare de pensar nessa história. Tire isso da cabeça.

– Eu só fiquei pensando no que ela disse sobre uma santa.

– É típico ela dizer uma coisa assim.

Milton hesitou. – Eu achei que ela não estava viva.

*

O tio de Mr Leeson havia sido pregador. Ele pregava pelas cidades até ficar velho demais e começar a perder o fio do que estava dizendo. Milton tinha ouvido ele falar. Ele, Garfield e as irmãs foram levados para ouvir Tio Willie em seu auge,

saint.'

'It's typical she'd say a thing like that.'

Milton hesitated. 'I thought she wasn't alive.'

*

Mr Leeson's Uncle Willie used to preach. He had preached in the towns until he was too old for it, until he began to lose the thread of what he was saying. Milton had heard him. He and Garfield and his sisters had been brought to hear Uncle Willie in his heyday, a bible clenched in his right hand, gesturing with it and quoting from it. Sometimes he spoke of what happened in Rome, facts he knew to be true: how the Pope drank himself into a stupor and had to have the sheets of his bed changed twice a night, how the Pope's own mother was among the women who came and went in the papal ante-rooms.

Men still preached in the towns, at street corners or anywhere that might attract a crowd, but the preachers were fewer than they had been in the heyday of Mr Leeson's Uncle Willie because the popularity of television kept people in at nights, and because people were in more of a hurry. But during the days that followed the July celebration Milton remembered his great-uncle's eloquence. He remembered the words he had used and the way he could bring in a quotation, and the way he was so certain. Often he had lain down that a form of cleansing was called for, that vileness could be

uma Bíblia firme na mão direita, gesticulando com ela e citando trechos. Às vezes, ele contava o que acontecia em Roma, fatos que ele sabia serem verdade: que o Papa bebia até o estupor, e que seus lençóis tinham que ser trocados duas vezes por noite, que a própria mãe do Papa era uma das mulheres que entravam e saíam das ante-câmaras papais.

Ainda havia homens que pregavam nas cidades, em esquinas ou em qualquer outro lugar capaz de atrair uma multidão mas, hoje em dia, havia menos pregadores que nos dias do auge de Tio Willie, porque a popularidade da televisão fazia com que as pessoas ficassem em casa à noite, e porque todo mundo tinha mais pressa. Mas, nos dias que se seguiram à celebração de julho, Milton lembrou da eloquência de seu tio. Ele lembrou das palavras que ele usava, de como ele conseguia encaixar uma citação e de quanta certeza ele tinha. Tantas vezes ele proclamou que uma forma de purificação era necessária, que a vileza podia ser exorcizada, que era possível fazê-la minguar até desaparecer.

O Reverendo Cutcheon havia sido mais sóbrio em seus conselhos, mas o que ele disse se resumia mais ou menos à mesma coisa: se você parasse de pensar no que havia acontecido, tudo isso iria embora. Mas nos dias que se seguiram à celebração de julho, Milton percebeu que era cada vez mais difícil parar de pensar. Com uma certeza que o fazia lembrar seu tio-avô, ele se convenceu, sem a menor sombra de dúvida, que não era para ele se calar. Em algum lugar dentro dele havia o ímpeto incontrolável a não se calar. Ele perguntou à mãe por que o velho havia começado a pregar e ela respondeu que foi porque ele se sentiu obrigado.

exorcised by withering it out of existence.

The Reverend Cutcheon had been more temperate in his advice, even if what he'd said amounted to much the same thing: if you ignored what happened it wouldn't be there anymore. But on the days that followed the July celebration Milton found it increasingly impossible to do so. With a certainty that reminded him of his great-uncle's he became convinced beyond all doubt that he was not meant to be silent. Somewhere in him there was the uncontrollable urge that he should not be. He asked his mother why the old man had begun to preach, and she replied that it was because he had to.

*

Father Mulhall didn't know what to say.

To begin with, he couldn't remember who St Rosa had been, even if he ever knew. Added to which, there was the fact that it wasn't plain what the Protestant boy was trying to tell him. The boy stammered rapidly through his account, beginning sentences again because he realized his meaning had slipped away, speaking more slowly the second time but softening his voice to a pitch that made it almost inaudible. The whole thing didn't make sense.

'Wait now till we have a look,' Father Mulhall was obliged

*

O Padre Mulhal não sabia o que dizer.

Para começar, ele não conseguia se lembrar quem era Santa Rosa, se é que algum dia soube. Somado a isso, havia o fato de ele não ter entendido bem o que o garoto protestante tentava dizer a ele. Ao contar a história, o garoto gaguejava rapidamente, começando frases de novo quando percebia que o que queria dizer lhe escapava, falando mais devagar da segunda vez, mas abaixando a voz a um tom que a tornava quase inaudível. A história toda não fazia o menor sentido.

– Espera, vamos primeiro dar uma olhada, o Padre Mulhal sentiu-se obrigado a propor, ao final. Ele, primeiro, disse que ia pesquisar sobre a santa, mas o menino não pareceu satisfeito. – Sente-se, disse ele na sala de estar, e foi procurar a *Vida dos Santos* de *Butler*.

O Padre Mulhall tinha cinquenta e nove anos, um homem alto e esguio, o cabelo prematuramente branco. Dois cães pastores o acompanharam quando ele foi buscar o volume em questão. Eles novamente se acomodaram a seus pés, quando ele voltou. A sala era fria, parcamente mobiliada, o tapete tão fino que dava para sentir o tabuado.

– Há a Bem-Aventurada Roseline de Villeneuve, disse o

to offer in the end. He'd said at first that he would make some investigations about this saint, but the boy didn't seem satisfied with that. 'Sit down,' he invited in his living-room, and went to look for *Butler's Lives of the Saints*.

Father Mulhall was fifty-nine, a tall, wiry man, prematurely white-haired. Two sheepdogs accompanied him when he went to find the relevant volume. They settled down again at this feet, when he returned. The room was cold, hardly furnished at all, the carpet so thin that you could feel the boards.

'There's the Blessed Roseline of Villeneuve,' Father Mulhall said, turning over the pages. 'And the Blessed Rose Venerini. Or there's St Rose of Lima. Or St Rosalia. Or Rose of Viterbo.'

'I think it's that one. Only she definitely said Rosa.'

'Could you have fallen asleep? Was it a hot day?'

'It wasn't a dream I had.'

'Was it late in the day? Could you have been confused by the shadows?'

'It was late the second time. The first time it was the afternoon.'

Padre Mulhall, virando as páginas. – E a Bem-Aventurada Rosa Venerine. Ou Santa Rosa de Lima. Ou Santa Rosália. Ou Rose de Viterbo.

– Acho que é essa. Só que tenho certeza que ela disse Rosa.

– Você não teria adormecido? O dia estava quente?

– Não foi um sonho.

– Foi no finzinho da tarde? Você não pode ter se confundido com as sombras?

– Era tarde, da segunda vez. Da primeira vez, era dia claro.

– Por que você procurou a mim?

– O senhor saberia sobre uma santa.

O Padre Mulhall foi informado de que a mulher que se chamava de Santa Rosa não deixava o garoto em paz, de que, nos dias anteriores à celebração de julho, a presença dela foi ficando cada vez mais forte, e tão forte quando chegou o dia que ele entendeu que não era para ele ficar calado, disse o garoto.

– Mas sobre quê?

– Sobre ela me dar um beijo santo.

'Why did you come to me?'

'Because you'd know about a saint.'

Father Mulhall heard how the woman who'd called herself St Rosa wouldn't let the boy alone, how she'd come on stronger and stronger as the day of the July celebration approached, and so strong on the day itself that he knew he wasn't meant to be silent, the boy said.

'About what, though?'

'About her giving me the holy kiss.'

The explanation could be that the boy was touched. There was another boy in that family who wasn't the full shilling either.

'Wouldn't you try getting advice from your own clergyman? Isn't Mr Cutcheon your brother-in-law?'

'He told me to pretend it hadn't happened.'

The priest didn't say anything. He listened while he was told how the presence of the saint was something clinging to you, how neither her features nor the clothes she's worn had faded in any way whatsoever. When the boy closed his eyes he could apparently see her more clearly than he could see any member of his family, or anyone he could think of.

A explicação poderia ser de que o garoto não batia bem. Havia um outro menino na família que também não era lá muito brilhante.

– Não seria melhor você se aconselhar com seu próprio clérigo? Mr Cutcheon não é seu cunhado?

– Ele me disse para fingir que não tinha acontecido.

O padre não disse nada. Ele ouviu quando o garoto contou que a presença da santa era uma coisa que grudava em você, que nem as feições dela nem a roupa que ela vestia se apagaram de sua memória, nem um pouco. Quando o garoto fechava os olhos, parecia que ele conseguia vê-la com maior clareza do que via qualquer membro de sua família ou qualquer outra pessoa que lhe viesse à cabeça.

– Eu só queria saber quem foi ela. Esse lugar é na França?

– Viterbo, na verdade, fica na Itália.

Um dos cães pastores se arrastou até os pés do padre e se aconchegou para dormir. O outro já estava dormindo. O Padre Mulhall disse:

– Fora isso, você está se sentido bem, em geral?

– Ela disse que não era para ter medo. Ela ficou falando de medo. Milton fez uma pausa. – Eu ainda sinto ela dizendo

'I only wanted to know who she was. Is that a place in France?'

'Viterbo is a place in Italy, actually.'

One of the sheepdogs had crept to the priest's feet and settled down to sleep. The other was asleep already. Father Mulhall said:

'Do you feel all right in yourself otherwise?'

'She said not to be afraid. She was on about fear.' Milton paused. "I can still feel her saying things.'

'I would talk to your own clergyman, son. Have a word with your brother-in-law.'

'She wasn't alive, that woman.'

Father Mulhall did not respond to that. He led Milton to the hall-door of his house. He had been affronted by the visit, but he didn't let it show. Why should a saint of his Church appear to a Protestant boy in a neighbourhood that was overwhelmingly Catholic, when there were so many Catholics to choose from? Was it not enough that the march should occur every twelfth of July, that farmers from miles away should bang their way through the village just to show what

essas coisas.

– Eu falaria com seu pastor, rapaz. Tenha uma conversa com seu cunhado.

– Ela não estava viva, aquela mulher.

A isso o Padre Mulhall não respondeu. Ele conduziu Milton até a porta da frente. Ele havia se sentido afrontado com a visita, mas conseguiu não demonstrar. Por que uma santa de sua religião apareceria para um garoto protestante em uma vizinhança esmagadoramente católica, quando havia tantos católicos para escolher? Já não bastava que a marcha ocorresse a cada doze de julho, que fazendeiros que moravam a milhas de distância viessem fanfarronar pela vila só para mostrar quem era quem, se pavoneando naqueles trajes? Isso não bastava, eles precisavam se apossar dos santos, também? No dia doze de julho, a vila era fechada, as pessoas se trancavam dentro de casa. Aquela presença barulhenta era um lembrete de que para além dessa vizinhança pequena e fechada em si havia uma força da qual eles sugavam a deles próprios. O pai desse garoto se dignava a dar atenção a você, se o encontrasse pela estrada, ele até parava para conversar com você, encostado numa cerca, mas assim que você virasse as costas o falatório começava. O filho que havia ido para Belfast até cumprimentava você, para depois, quem sabe, rir porque tinha cumprimentado um padre. Dizia-se por aí que Garfield Leeson pertencia às gangues do submundo protestante, que sua técnica de açougueiro vinha a calhar quando havia um serviço a ser feito.

was what, strutting in their get-up? Was that not enough without claiming the saints as well? On the twelfth of July they closed the village down, they kept people inside. Their noisy presence was a reminder that beyond this small, immediate neighbourhood there was a strength from which they drew their own. This boy's father would give you the time of day if he'd met you on the road, he'd even lean on a gate and talk to you, but once your back was turned he'd come out with his statements. The son who'd gone to Belfast would salute you and maybe afterwards laugh because he'd saluted a priest. It was widely repeated that Garfield Leeson belonged in the ganglands of the Protestant back streets, that his butcher's skills came in handy when a job had to be done.

'I thought she might be foreign,' Milton said. 'I don't know how I'd know that.'

Two scarlet dots appeared in Father Munhall's scrawny cheeks. His anger was more difficult to disguise now, he didn't trust himself to speak. In silence, Milton was shown out of the house.

When he returned to his living-room Father Mulhall turned on the television and sat watching it with a glass of whisky, his sheepdogs settling down to sleep again. 'Now, that's amazing!' a chat-show host exclaimed, leading the applause for a performer who balanced a woman on the end of his finger. Father Mulhall wondered how it was done, his absorption greater than it would have been had he not been

– Eu achei que ela talvez fosse estrangeira, disse Milton. – Não sei por que pensei isso.

Duas manchas escarlates apareceram nas faces esquálidas do Padre Mulhall. Sua raiva, agora, era mais difícil de disfarçar, ele achou melhor não dizer nada. Em silêncio, ele levou Milton até a porta.

De volta à sala de estar, o Padre Mulhall ligou a televisão e sentou-se para assistir, com um copo de whisky na mão e os cachorros se acomodando para voltar a dormir. – Mas é inacreditável! o anfitrião de um programa de entrevistas exclamou, chamando aplausos para o acrobata que equilibrava uma mulher na ponta do dedo. O Padre Mulhall se perguntou como será que ele fazia aquilo, mais absorto do que estaria se não tivesse recebido a visita do garoto protestante.

*

Mr Leeson terminou de raspar o prato com um pedaço de pão, molhando-o nas sobras da gordura de bacon e catando os restos do chouriço. Milton disse:

– Ela entrou vindo da estrada.

Sem entender bem, Mr Leeson disse que a pessoa esquisita tinha vindo roubar maçãs. Não acontecia com muita frequência, mas dava para saber como eles eram. Não dava para trancar um pomar a chave e cadeado.

visited by the Protestant boy.

*

Mr Leeson finished rubbing his plate clean with a fragment of loaf-bread, soaking it into what remained of bacon fat and small pieces of black pudding. Milton said:

'She walked in off the lane.'

Not fully comprehending, Mr Leeson said the odd person came after the apples. Not often, but you knew what they were like. You couldn't put an orchard under lock and key.

'Don't worry about it, son.'

Mrs Leeson shook her head. It wasn't like that, she explained; that wasn't what Milton was saying. The colour had gone from Mrs Leeson's face. What Milton was saying was that a Papist saint had spoken to him in the orchards.

'An apparition,' she said.

Mr Leeson's small eyes regarded his son evenly. Stewart put his side plate on top of the plate he'd eaten his fry from, with his knife and fork on top of that, the way he had been taught. He made his belching noise and to his surprise was not reprimanded.

– Não se preocupe com isso, filho.

Mrs Leeson abanou a cabeça. Não era isso, explicou ela, não era isso que Milton estava dizendo. Seu rosto havia perdido toda a cor. O que Milton estava dizendo é que uma santa papista havia falado com ele no pomar.

– Uma aparição, disse ela.

Os olhos miúdos de Mr Leeson se fixaram no filho. Stewart colocou o prato de pão sobre o prato em que ele havia comido a fritada, com a faca e o garfo por cima, da maneira como lhe haviam ensinado. Ele deu um arroto e, para sua surpresa, não foi repreendido.

– Eu perguntei ao Padre Mulhall quem foi Santa Rosa.

Mrs Leeson tapou a boca com a mão. Por um momento, ela pensou que ia gritar. Mr Leeson disse:

– Do que você está falando, menino?

– Eu tenho que contar para as pessoas.

Stewart tentou falar, balbuciando o pedido de levar seus pratos e talheres para a pia. Isso também tinha sido ensinado a ele, e ele era sempre obediente. Mas, nessa noite, ninguém lhe deu atenção.

– Você está dizendo que foi falar com o padre? perguntou

'I asked Father Mulhall who St Rosa was.'

Mrs Leeson's hand flew to her mouth. For a moment she thought she'd scream. Mr Leeson said:

'What are you on about, boy?'

'I have to tell people.'

Stewart tried to speak, gurgling out a request to carry his two plates and his knife and fork to the sink. He'd been taught that also, and was always obedient. But tonight no one heeded him.

'Are you saying you went to the priest?' Mr Leeson asked.

'You didn't go into his house, Milton?'

Mrs Leeson watched, incredulous, while Milton nodded. He said Herbert Cutcheon had told him to keep silent, but in the end he couldn't. He explained that on the day of the march he had told his brother-in-law when they were both standing at the hedge, and later he had gone into Father Mulhall's house. He'd sat down while the priest looked the saint up in a book.

'Does anyone know you went to the priest's house, Milton?' Mrs Leeson leaned across the table, staring at him with widened eyes that didn't blink. 'Did anyone see you?'

Mr Leeson.

– Você não entrou na casa dele, não é, Milton?

Mrs Leeson olhou, incrédula, quando Milton fez que sim. Ele disse que Herbert Cutcheon tinha dito para ele ficar calado, mas, no final das contas, ele não conseguiu. Ele explicou que, no dia da marcha, ele contou ao cunhado quando estavam os dois ao lado da cerca-viva e, depois, foi à casa do Padre Mulhall. Ele ficou sentado enquanto o padre procurava a santa em um livro.

– Alguém sabe que você foi à casa do padre, Milton? Mrs Leeson debruçou-se sobre a mesa, olhando-o fixamente com olhos arregalados que não piscavam.

– Não sei.

Mr Leeson apontou o lugar onde era para Milton ficar, então levantou da mesa e golpeou-o na face com a palma aberta. E novamente. Stewart gemeu e começou a ficar agitado.

– Põe os pratos na pia, Stewart, disse Mrs Leeson.

Os pratos chacoalharam na pia e a torneira foi aberta para Stewart lavar as mãos. A face de Milton estava rubra, um fio de sangue escorria de seu nariz.

*

'I don't know.'

Mr Leeson pointed to where Milton should stand, then rose from the table and struck him on the side of his face with his open palm. He did it again. Stewart whimpered and became agitated.

'Put them on the sink, Stewart,' Mrs Leeson said.

The dishes clattered into the sink, and the tap was turned on as Stewart washed his hands. The side of Milton's face was inflamed, a trickle of blood came from his nose.

*

Herbert Cutcheon's assurance that what he'd heard in his father-in-law's field would not be passed on to his wife was duly humoured. But when he was approached on the same subject a second time he realized that continued suppression was pointless. After a Sunday-afternoon visit to his in-law's farmhouse, when Mr Leeson had gone off to see the milking and Addy and her mother were reaching down pots of last year's plum jam for Addy to take back to the rectory, Milton had followed him to the yard. As he drove the four miles back to the rectory, the clergyman repeated to Addy the conversation that had taken place.

A promessa de Herbert Cutcheon de que o que ele tinha ouvido no campo do sogro não seria passado a sua mulher foi devidamente cumprida. Mas, ao ser abordado uma segunda vez sobre o mesmo assunto, ele se deu conta de que tentar manter segredo seria inútil. Depois de uma visita de domingo à tarde à casa de fazenda de seu sogro, quando Mr Leeson havia saído para tratar da ordenha e Addy e a mãe tiravam de uma prateleira alta potes de geléia de ameixa do ano passado para Addy levar para a casa paroquial, Milton o seguiu até o quintal. Dirigindo as quatro milhas do caminho de volta à casa paroquial, o clérigo repetiu para Addy a conversa que havia tido.

– Você está dizendo que ele quer *pregar*? De testa franzida, atônita, Addy meio que meneou a cabeça, sem disfarçar sua incredulidade.

Ele fez que sim com a cabeça. Milton havia mencionado o velho Willie, tio de Mr Leeson. Ele disse que não levaria textos, nem escrituras, nada disso.

– Isso não é coisa do Milton, protestou Addy, desta vez balançando a cabeça mais forte.

– Eu sei que não é.

Ele contou a ela sobre a revelação feita pelo irmão no dia da celebração de julho. Ele explicou que não havia contado antes porque achou que tinha convencido o irmão a tomar

'You mean he wants to *preach*?' Frowning in astonishment, Addy half shook her head, her disbelief undisguised.

He nodded. Milton had mentioned Mr Leeson's Uncle Willie. He said he wouldn't have texts or scriptures, nothing like that.

'It's not Milton,' Addy protested, this time shaking her head more firmly.

'I know it's not.'

He told her about her brother's revelation on the day of the July celebration. He explained he hadn't done so before because he considered he had made her brother see sense, and these matters were better not referred to.

'Heavens above!' Addy cried, her lower jaw slackened in fresh amazement! The man she had married was not given to the kind of crack that involved lighthearted deception, or indeed any kind of crack at all. Herbert's virtues lay in other directions, well beyond the realm of jest. Even so, Addy emphasized her bewilderment by stirring doubt into her disbelief. 'You're not serious surely?'

He nodded without taking his eyes from the road. Neither of them knew of the visit to the priest or of the scene in the kitchen that had ended in a moment of violence. Addy's parents, in turn believing that Milton had been made to see

juízo, e o melhor a fazer com esses assuntos era jamais mencioná-los.

– Deus do céu!, gritou Addy, o queixo caído de um pasmo cada vez maior! O homem com quem ela havia se casado não era dado ao tipo de brincadeira que envolvesse pregar peças jocosas nem, aliás, a qualquer tipo de brincadeira. As virtudes de Herbert eram de outra ordem, muito além da esfera do humor. Mesmo assim, Addy enfatizou sua perplexidade, dando um tom de dúvida a seu espanto. – Você não está falando sério, é claro?

Ele fez que sim, sem tirar os olhos da estrada. Nenhum dos dois sabia da visita ao padre nem da cena na cozinha que havia terminado em um momento de violência. Os pais de Addy, por sua vez, acreditando que a reação enérgica do pai tivesse feito Milton cair em si, e concordando com a opinião de Herbert Cutcheon de que o melhor era não falar sobre esses assuntos, também ficaram em silêncio.

– Será que Milton está ruim da cabeça? perguntou Addy num sussurro.

– Ele certamente não está normal. De jeito nenhum, ele está normal.

– Ele nunca demonstrou o menor interesse em pregar.

– Sabe o que ele me disse agora mesmo no quintal?

Mas Addy ainda estava pensando na mulher com quem

sense by his father's spirited response, and sharing Herbert Cutcheon's view that such matters were best left unaired, had remained silent also.

'Is Milton away in the head?' Addy whispered.

'He's not himself certainly. No way he's himself.'

'He never showed an interest in preaching.'

'D'you know what he said to me just now in the yard?'

But Addy was still thinking about the woman her brother claimed to have conversed with. Her imagination had stuck there, on the slope of her father's upper orchard, a Catholic woman standing among the trees.

'Dudgeon McDavie,' Herbert Cutcheon went on. 'He mentioned that man.'

Nonplussed all over again, Addy frowned. Dudgeon McDavie was a man who'd been found shot dead by the roadside near Loughgall. Addy remembered her father coming into the kitchen and saying they'd shot poor Dudgeon. She'd been seven at the time; Garfield had been four, Hazel a year older; Milton and Stewart had not yet been born. 'Did he ever do a minute's harm?' she remembered her father saying. 'Did

seu irmão dizia ter conversado. Sua imaginação se aferrou àquele ponto, na ladeira que leva ao pomar de cima de seu pai, uma mulher católica postada em meio às arvores.

– Dudgeon McDavie, Herbert Cutcheon continuou. – Ele mencionou aquele homem.

Novamente confusa, Addy franziu a testa. Dudgeon McDavie era um homem que havia sido encontrado morto à beira da estrada, perto de Loughgall. Addy se lembrava de seu pai entrando na cozinha e dizendo que haviam matado o pobre Dudgeon com um tiro. Ela tinha sete anos naquela época, Garfield tinha quatro, Hazel, um ano mais velha. Milton e Stewart ainda não haviam nascido. "Ele algum dia fez mal a alguém?" ela se lembrava de ouvir o pai dizer. "Ele algum dia ao menos levantou a voz?" Seu pai e Dudgeon McDavie haviam sido colegas de escola, eles marcharam juntos muitas vezes. Então, Dudgeon McDavie se mudou da vizinhança para assumir um emprego de medidor orçamentista. Que Addy se lembrasse, ela nunca o tinha visto, mas a julgar pela conversa que se seguiu entre seu pai e sua mãe, ele havia vindo muitas vezes à fazenda. "Explodiram metade do crânio do coitado do Dudgeon", ecoava a voz de seu pai, pesada como chumbo, em sua lembrança. "Os miolos do pobre Dudgeon espalhados pelo asfalto". Seu pai havia comparecido ao funeral, todas as honras sendo prestadas porque Dudgeon McDavie dava uma mão, em tempo parcial, na manutenção da lei e da ordem no Regimento de Defesa de Ulster. Umas semanas depois, dois jovens de Loughgall foram pegos e punidos, embora afirmassem veementemente serem inocentes.

he ever so much as raise his voice?' Her father and Dudgeon McDavie had been schooled together; they'd marched together many a time. Then Dudgeon McDavie moved out of the neighbourhood, to take up a position as a quantity surveyor. Addy couldn't remember ever having seen him, although from the conversation that had ensued between her mother and her father at the time of his death it was apparent that he had been to the farmhouse many a time. 'Blew half poor Dudgeon's skull off', her father's voice, leaden and grey, echoed as she remembered. "Poor Dudgeon's brains all over the tarmac.' Her father had attended the funeral, full honours because Dudgeon McDavie had had a hand in keeping law and order, part-time in the UDR. A few weeks later two youths from Loughgall were set upon and punished, although they vehemently declared their innocence.

'Dudgeon McDavie's only hearsay for Milton,' Addy pointed out, and her husband said he realized that.

Drawing up in front of the rectory, a low brick building with metal-framed windows, he said he had wondered about going in search of Mr Leeson when Milton had come out with all that in the yard. But Milton had hung about the car, making the whole thing even more difficult.

'Did the woman refer to Dudgeon McDavie?' Addy asked. 'Is that it?'

'I don't know if she did. To tell you the truth, Addy, you

– Milton só conhece Dudgeon McDavie de ouvir falar, apontou Addy, e seu marido disse que sabia disso.

Estacionando em frente à casa paroquial, um prédio baixo de tijolo aparente com janelas de esquadrias de metal, ele disse ter pensado em ir ter com Mr Leeson quando Milton falou essas coisas no quintal. Mas Milton ficou rondando o carro, tornando as coisas ainda mais difíceis.

– A mulher se referiu a Dudgeon McDavie? perguntou Addy. – É isso?

– Não sei se ela falou dele. Para falar a verdade, Addy, não dá para entender nada quando Milton começa a falar dessas coisas. Para começo de conversa, ele me disse que a mulher não estava viva.

Já na casa paroquial, Addy deu um telefonema. – Eu ligo de volta, disse sua mãe, e o fez daí a vinte minutos, quando Milton não estava por perto. Na conversa que se seguiu, elas trocaram toda a informação que possuíam: as revelações feitas no dia da celebração de julho, o que mais tarde foi dito na cozinha e, uma hora atrás, no quintal.

– Dudgeon McDavie, Mrs Leeson contou em voz baixa ao marido, assim que colocou o fone no gancho. – A última novidade é que ele falou de Dudgeon McDavie para Herbert.

*

wouldn't know where you were once Milton gets on to this stuff. For one thing, he said to me the woman wasn't alive'.

In the rectory, Addy telephoned. 'I'll ring you back,' her mother said and did so twenty minutes later, when Milton was not within earshot. In the ensuing conversation what information they possessed was shared: the revelations made on the day of the July celebration, what had later been said in the kitchen and an hour ago in the yard.

'Dudgeon McDavie,' Mrs Leeson reported quietly to her husband as soon as she replaced the receiver. 'The latest thing is he's on to Herbert about Dudgeon McDavie.'

*

Milton rode his bicycle one Saturday afternoon to the first of the towns in which he wished to preach. In a car park two small girls, sucking sweets, listened to him. He explained about St Rosa of Viterbo. He felt he was a listener too, that his voice came from somewhere outside him - from St Rosa, he explained to the two small girls. He heard himself saying that his sister Hazel refused to return to the province. He heard himself describing the silent village, and the drums and the flutes that brought music to it, and the suit his father wore on the day of the celebration. St Rosa could mourn Dudgeon McDavie, he explained, a Protestant man from Loughgall who'd been murdered ages ago. St Rosa could forgive the brutish soldiers and their masked adversaries, one or other of

Milton foi de bicicleta, num sábado, para a primeira das cidades onde queria pregar. Em um estacionamento, duas menininhas chupando bala ouviram o que ele tinha a dizer. Ele explicou sobre Santa Rosa de Viterbo, sentindo que também era um ouvinte, que sua voz vinha de algum lugar fora dele - de Santa Rosa, explicou ele às duas menininhas. Ele se ouviu dizendo que sua irmã Hazel se recusava a voltar à província. Ele se ouviu descrevendo a vila silenciosa, os tambores e as flautas que levaram a música até lá, e o terno que seu pai usava no dia da celebração. Santa Rosa chorava por Dudgeon McDavie, explicou ele, um homem protestante de Loughgall que havia sido assassinado já fazia um tempão. Santa Rosa conseguia perdoar os soldados brutais e seus adversários mascarados, um ou outro responsáveis pelos carros destroçados e pelos corpos embrulhados que apareciam o tempo todo na televisão. O Padre Mulhall havia ficado furioso, disse Milton no estacionamento, dava para ver nos olhos dele: ele ficou furioso porque um garoto protestante estava sentado em sua casa. Santa Rosa de Viterbo havia dado a ele seu beijo santo, ele disse: dava para ver que o Padre Mulhall considerava isso impossível.

No sábado seguinte, Milton foi de bicicleta a uma outra cidade um pouco mais longe e, no terceiro sábado, pregou numa terceira cidade. Ele não via isso como pregação, era mais como contar sua experiência às pessoas. Era o que ele tinha que fazer, explicava ele, notando que quando as pessoas começavam a escutar, geralmente não iam embora. Pessoas fazendo compras paravam, velhos dando uma caminhada passavam o tempo em sua companhia, apoiados contra uma vitrine ou contra a parede de um banheiro público. Uma ou

them responsible for the shattered motor-cars and shrouded bodies that came and went on the television screen. Father Mulhall had been furious, Milton said in the car park, you could see it in his eyes: he'd been furious because a Protestant boy was sitting down in his house. St Rosa of Viterbo had given him her holy kiss, he said: you could tell that Father Mulhall considered that impossible.

The following Saturday Milton cycled to another town, a little further away, and on the subsequent Saturday he preached in a third town. He did not think of it as preaching, more just telling people about his experience. It was what he had to do, he explained, and he noticed that when people began to listen they usually wouldn't go away. Shoppers paused, old men out for a walk passed the time in his company, leaning against a shop window or the wall of a public lavatory. Once or twice in an afternoon someone was abusive.

On the fourth Sunday, Mr Leeson and Herbert Cutcheon arrived in Mr Leeson's Ford Granada and hustled Milton into it. No one spoke a word on the journey back.

'Shame?' Milton said when his mother employed the word.

'On all of us, Milton.'

In church, people regarded him suspiciously, and he

duas vezes, a cada tarde, alguém o insultava.

No quarto sábado, Mr Leeson e Herbert Cutcheon chegaram no Ford Granada de Mr Leeson e forçaram Milton a entrar no carro. Ninguém disse uma palavra na viagem de volta.

– Vergonha? disse Milton quando sua mãe usou essa palavra.

– Para todos nós, Milton.

Na igreja, as pessoas olhavam para ele com desconfiança, e ele notou que Addy, às vezes, não conseguia despregar os olhos dele. Quando ele sorriu para Esme Dunshea, ela não sorriu de volta. Billie Carew o evitava. Seu pai insistiu que nunca mais, em circunstância absolutamente nenhuma, ele deveria pregar sobre a mulher do pomar. Milton tentou explicar que tinha que fazer isso, que ele tinha sido incumbido dessa tarefa.

– Não, disse seu pai.

– Fim de conversa, Milton, disse sua mãe. Ela odiava ainda mais que o pai, uma mulher beijando-o nos lábios.

Na tarde do sábado seguinte, eles o trancaram no quarto que ele dividia com Stewart, soltando-o às seis horas. Mas no domingo de manhã ele escapou novamente, e teve que ser procurado pelas ruas das cidades. Depois disso, maiores

noticed that Addy sometimes couldn't stop staring at him. When he smiled at Esme Dunshea, she didn't smile back; Billie Carew avoided him. His father insisted that in no circumstance whatsoever should he ever again preach about a woman in the orchards. Milton began to explain that he must, that he had been given the task.

'No,' his father said.

'That's the end of it, Milton,' his mother said. She hated even more than his father did, a woman kissing him on the lips.

The next Saturday afternoon they locked him into the bedroom he shared with Stewart, releasing him at six 'clock. But on Sunday morning he rode away again, and had to be again searched for on the streets of towns. After that, greater care was take. Stewart was moved out of the bedroom and the following weekend Milton remained under duress there, the door unlocked so that he could go to the lavatory, his meals carried up to him by his mother, who said nothing when she placed the tray on a chest of drawers. Milton expected that on Monday morning everything would be normal again, that his punishment would have run its course. But this was not so. He was released to work beside his father, clearing out a ditch, and all day there were never more than a couple of yards between them. In the evening, he was returned to the bedroom. The door was again secured, and so it was after that.

cuidados foram tomados. Stewart foi mudado de quarto e, no fim de semana seguinte, Milton ficou lá de castigo, a porta destrancada para que ele pudesse ir ao banheiro, suas refeições trazidas pela mãe, que não dizia palavra ao colocar a bandeja sobre gaveteiro. Milton esperava que na segunda de manhã tudo voltaria ao normal, que seu castigo teria chegado ao fim. Mas não foi o que aconteceu. Ele foi deixado sair para trabalhar ao lado do pai, cavando uma vala e, durante o dia todo, eles nunca se afastaram mais que uns poucos passos um do outro. No fim da tarde, ele foi levado de volta ao quarto. A porta foi trancada e assim foi dali em diante.

Nos domingos de inverno, quando sua irmã Addy e o Reverendo Cutcheon vinham se sentar na sala de trás, ele permanecia no andar de cima. Ele deixou de acompanhar a família à igreja. Quando Garfield veio de Belfast para um fim-de-semana, ele se recusou a levar comida até o quarto, embora Milton, por várias vezes, tivesse ouvido a mãe pedir que ele levasse. Já fazia muito tempo que Garfield não falava com ele nem procurava sua companhia.

Quando Milton fazia a ordenha, seu pai não ficava tão por perto. Ele trancava o portão do quintal com um cadeado e ia se ocupar com alguma outra tarefa nos galpões, ou então, da janela da cozinha, ficava de olho no quintal. Em duas tardes de sábado, Milton escapou pela janela do quarto e ganhou estrada, montado em sua bicicleta, sendo mais tarde apanhado. Então, um dia, ao voltar do pomar com o pai, Milton viu que Jimmy Logan havia estado na fazenda e instalado uma grade na janela de seu quarto. Sua bicicleta

On winter Sundays when his sister Addy and the Reverend Cutcheon came to sit in the back room he remained upstairs. He no longer accompanied the family to church. When Garfield came from Belfast at a weekend he refused to carry food to the bedroom, although Milton often heard his mother requesting him to. For a long time now, Garfield had not addressed him or sought his company.

When Milton did the milking his father didn't keep so close to him. He put a padlock on the yard gate and busied himself with some task or other in one of the sheds, or else kept an eye on the yard from the kitchen. On two Saturday afternoons Milton climbed out of the bedroom window and set off on his bicycle, later to be pursued. Then one day when he returned from the orchards with his father he found that Jimmy Logan had been to the farmhouse to put bars on his bedroom window. His bicycle was no longer in the turf shed; he caught a glimpse of it tied on to the boot of the Ford Granada and deduced that it was being taken to be sold. His mother unearthed an old folding card-table, since it was a better height for eating off than the chest of drawers. Milton knew that people had been told that he had become affected in the head, but he could tell from his mother's demeanour that not even this could exorcise the shame he had brought upon the family.

When the day of the July celebration came again, Milton remained in his bedroom. Before he left the house his father

não estava mais do galpão de turfa, ele a viu de relance amarrada ao bagageiro do Ford Granada e imaginou que ela estivesse sendo levada para ser vendida. Sua mãe desencavou uma velha mesa de jogo dobrável que, por causa da altura, servia melhor que o gaveteiro como mesa de refeições. Milton sabia que tinham dito às pessoas que ele não estava bom da cabeça, mas dava para ver no comportamento de sua mãe que nem isso seria capaz de exorcizar a vergonha que ele havia trazido à família.

Quando chegou o dia da celebração de julho, Milton ficou em seu quarto. Antes de sair de casa, seu pai o levou até o banheiro e ficou esperando do lado de fora para levá-lo de volta. O pai não disse uma palavra. Ele não disse que era o dia da celebração de julho, mas Milton percebeu que era, porque o pai vestia o terno especial. Milton viu o carro saindo do quintal, e depois ouviu a mãe conversando com Stewart na cozinha, dizendo alguma coisa sobre se sentar ao sol. Ele imaginou os homens se reunindo no campo, a bênção do clérigo, os tambores afivelados aos ombros, as fileiras se formando. Como de costume, fazia bom tempo, da janela de seu quarto dava para ver que não havia uma única nuvem no céu.

Não era fácil passar o tempo. Milton nunca foi muito de ler, ele nunca havia lido um livro de cabo a rabo. Às vezes, quando a mãe trazia a comida, ela deixava o jornal semanal, e ele lia notícias das cidades das redondezas e das diferentes comunidades rurais, da qual a dele era uma. Ele ouvia seu rádio transistor. Sua mãe juntou todos os quebra-cabeças que conseguiu encontrar na casa, alguns ainda do tempo em que

led him to the lavatory and waited outside it in order to lead him back again. His father didn't say anything. He didn't say it was the day of the July celebration, but Milton could tell it was, because he was wearing his special suit. Milton watched the car drawing out of the yard and then heard his mother chatting to Stewart in the kitchen, saying something about sitting in the sun. He imagined the men gathering in the field, the clergyman's blessing, the drums strapped on, ranks formed. As usual, the day was fine, from his bedroom window he could see there wasn't a cloud in the sky.

It wasn't easy to pass the time. Milton had never been much of a one for reading, he had never read a book from cover to cover. Sometimes when his mother brought his food she left him the weekly newspaper and he read about the towns it gave news of, and the different rural neighbourhoods, one of which was his own. He listened to his transistor. His mother collected all the jigsaw puzzles she could find, some of which had been in the farmhouse since Hazel and Garfield were children, others of a simpler nature bought specially for Stewart. She left him a pack of cards, with only the three of diamonds missing, and a cardboard box containing scraps of wool and a spool with tacks on it that had been Addy's French-knitting outfit.

On the day of the celebration he couldn't face, yet again, completing the jigsaw of Windsor castle or the Battle of Britain, or playing patience with the three of diamonds drawn out on the back of an envelope, or listening all day to cheery disc-jockeys. He practiced preaching, all the time seeing the woman in the orchard instead of the sallow features of Jesus

Hazel e Garfield eram crianças, outros de natureza mais simples, comprados especialmente para Stewart. Ela deixou um baralho onde só faltava o três de ouros e uma caixa de papelão contendo meadas de lã e um fuso com pregos, que havia sido o brinquedo onde Addy fazia tricô de bobina.

No dia da celebração, ele não teve a menor vontade de, mais uma vez, completar o quebra-cabeças com o castelo de Windsor ou a Batalha da Grã-Bretanha, nem de jogar paciência com o três de ouros desenhado nas costas de um envelope, nem de passar o dia ouvindo disk-jockeys animados. Ele praticou sua pregação, o tempo todo vendo a mulher do pomar em vez do rosto pálido de Jesus ou um Deus irascível, de cabelos brancos e barba, olhando, carrancudo, através das nuvens.

De tempos em tempos, ele olhava para o relógio e, a cada vez, imaginava o ponto do caminho que a marcha teria alcançado. A garota Kissane e suas irmãs acenavam. Os carros se desviavam cortesmente para dar passagem à celebração. A Ferragens e Equipamentos Agrícolas McCourt estava fechada, a rua da vila, vazia. Depois de passar pela escola e pela Igreja do Santo Rosário, a marcha parou, e então começou o caminho de volta, alterando a rota apenas ao passar novamente pela McCourt, desviando-se então para a esquerda.

Mrs Leeson destrancou a porta e entregou a bandeja, e Milton ficou imaginando as coxas de galinha e os sanduíches no campo, garrafas surgindo, os homens de pé, lado a lado, de

or a cantankerous-looking God, white-haired and bearded, frowning through the clouds.

From time to time he looked at his watch and on each occasion established the point the march had reached. The Kissane girl and her sisters waved. Cars drew courteously in to allow the celebration to pass by. McCourt's Hardware and Agricultural Supplies was closed, the village street was empty. Beyond the school and the Church of the Holy Rosary the march then halted, then returned the way it had come, only making a change when it reached McCourt's again, swinging off to the left.

Mrs Leeson unlocked the door and handed in a tray, and Milton imagined the chicken legs and the sandwiches on the field, bottles coming out, the men standing in a row by the hedge. 'No doubt about it,' his father said. 'Dr Gibney's seen cases like this before.' A nutcase, his father intimated without employing the term, but when he was out of hearing one of the men muttered that he knew for a fact that Dr Gibney hadn't been asked for an opinion. In the field the shame that was spoken about spread from his father to the men themselves.

Milton tumbled out on the card-table the jigsaw piece of a jungle scene and slowly turned them right side up. He didn't know any more what would happen if they opened the door and freed him. He didn't know if he would try to walk to the towns, if he'd feel again the pressure to do so or if everything

frente para a cerca-viva. "Não há dúvida", disse seu pai. "O Dr. Gibney já viu casos assim". Maluco, era o que o pai sugeria sem usar o termo, mas quando ele se afastou, um dos homens disse, em voz baixa, que sabia com certeza que o Dr. Gibney não havia sido consultado. No campo, a vergonha da qual se falava se espalhou do pai para os outros homens.

Milton despejou sobre a mesa de jogo as peças do quebra-cabeças de um cena de selva e, lentamente, as virou de cabeça para cima. Ele não sabia mais o que aconteceria se eles abrissem a porta e o deixassem sair. Ele não sabia se ia tentar caminhar até as cidades, se voltaria a se sentir obrigado a ir, ou se tudo tinha acabado, se ele havia sido purificado, como diria o velho tio de seu pai. Lentamente, ele encontrou a forma de um chimpanzé entre os galhos de uma árvore. Ele desejou estar no campo, bebendo da meia-garrafa de Billie Carew. Ele desejou sentir o sol no rosto e sentir a dor indo embora das pernas, depois da marcha.

Ele completou o canto superior esquerdo da cena de selva, acrescentando pássaros de cores vivas à árvore com os chimpanzés. As vozes de sua mãe e de Stewart flutuavam até ele vindas do quintal, os grunhidos incoerentes do irmão, a voz da mãe acalmando-o. De onde ele estava sentado, ele viu quando os dois entraram em seu campo de visão, Stewart capengando desajeitado, a mãe de mãos dadas com ele. Eles saíram do quintal pelo portão que ficava trancado enquanto ele fazia a ordenha. Era comum eles descerem até o riacho em uma tarde quente.

was over, if he'd been cleansed, as his father's old uncle would have said. Slowly he found the shape of a chimpanzee among the branches of a tree. He wished he were in the field, taking the half-bottle from Billie Carew. He wished he could feel the sun on his face and feel the ache going out of his legs after the march.

He completed the top left-hand corner of the jungle scene, adding brightly coloured birds to the tree with the chimpanzees in it. The voices of his mother and Stewart floated up to him from the yard, the incoherent growling of his brother, his mother soothing. From where he sat he saw them when they moved into view, Stewart lumbering, his mother holding his hand. They passed out of the yard, through the gate that was padlocked when he did the milking. Often they walked down to the stream on a warm afternoon.

Again he practiced preaching. He spoke of his father ashamed in the field, and the silent windows of the village. He explained that he had been called to go among people, bearing witness on a Sunday afternoon. He spoke of fear. It was that that was most important of all. Fear was the weapon of the gunmen and the soldiers, fear quietened the village. In fear his sister had abandoned the province that was her home. Fearful, his brother disposed of the unwanted dead.

Later Milton found two back legs of an elephant and slipped the piece that contained them into place. He wondered if he would finish the jigsaw or if it would remain on the

Novamente, ele praticou sua pregação. Falou da vergonha do pai no campo e das janelas silenciosas da vila. Explicou que havia sido chamado a ir até as pessoas, dar testemunho num domingo à tarde. Falou do medo. Era isso que era o mais importante de tudo. O medo era a arma dos homens armados e dos soldados, era o medo que silenciava a vila. Por medo, sua irmã havia abandonado a província que era sua terra. Amedrontado, seu irmão descartava os mortos indesejáveis.

Mais tarde, Milton encontrou as duas patas traseiras de um elefante e encaixou a peça no lugar. Ele se perguntou se iria completar o quebra-cabeça ou se a figura ficaria lá, no feltro mofado da mesa de jogo, com quase toda a parte do meio faltando. Ele não tinha entendido por que a história de Dudgeon McDavie havia lhe ocorrido como uma história que ele tinha que contar. Ela sempre tinha estado presente, ele a tinha ouvido dezenas de vezes, mas parecia uma história de um tipo diferente quando ele pensava na mulher do pomar, quando, vez após vez, ele a via vindo em direção a ele, e quando ela falou do medo.

Ele encontrou uma outra peça do corpo cinzento do elefante. À distância, ele ouviu o barulho de um carro. Ele não deu atenção, nem mesmo quando o motor roncou em tom diferente, indicando que o carro havia parado do lado de fora do portão do quintal. O portão rangeu de um jeito familiar, e só então, Milton foi até a janela. Um Vauxhall amarelo entrou no quintal.

Ele viu quando uma porta se abriu e um homem que ele

mildewed baize of the card-table with most of its middle part missing. He hadn't understood why the story of Dudgeon McDavie had occurred to him as a story he must tell. It had always been there; he'd heard it dozens of times; yet it seemed a different kind of story when he thought about the woman in the orchard, when over and over again he watched her coming towards him, and when she spoke about fear.

He found another piece of the elephant's grey bulk. In the distance, he could hear the sound of a car. He paid it no attention, not even when the engine throbbed with a different tone, indicating that the car had drawn up by the yard gate. The gate rattled in a familiar way, and Milton went to the window then. A yellow Vauxhall moved into the yard.

He watched when a door opened and a man he had never seen before stepped out from the driver's seat. The engine was switched off. The man stretched himself. Then Garfield stepped out too.

*

'It took a death to get you back,' her father said.

On the drive from the airport Hazel did not reply. She was twenty-six, two years younger than Addy, small and dark-haired, as Addy was too. Ever since the day she had

nunca tinha visto antes desceu do lugar do motorista. O motor foi desligado. O homem se espreguiçou. Então Garfield desceu também.

*

– Precisou de uma morte para trazer você de volta, disse o pai.

Na vinda do aeroporto, Hazel não respondeu. Ela tinha vinte e seis anos, dois anos a menos que Addy, pequena e de cabelos escuros, também como Addy. Desde o dia de seu casamento, desde o início de seu exílio, a verdade não havia existido entre ela e essas pessoas que ela deixara para trás. A ocasião presente não era hora para mentiras, não era hora para fingimento e, no entanto, ela já podia sentir ambas as coisas por toda a parte. Uma outra morte havia ocorrido numa procissão de mortes, desta vez bem próxima a todos eles. Cada morte que vinha era próxima a alguém, acontecia em alguma família: ela havia dito isso anos atrás, uma única vez, sem discutir, porque nenhum deles queria ter uma conversa assim.

Mr Leeson desacelerou quando eles se aproximaram da vila de Glenavy, então parou para deixar duas senhoras idosas atravessarem a rua. Elas acenaram um agradecimento e ele acenou de volta. Por fim, ele disse:

– Herbert tem sido bom.

Hazel não respondeu. "Deus o levou por algum motivo", ela

married, since her exile had begun, the truth had not existed between her and these people she had left behind. The present occasion was not a time for prevarication, not a time for pretence, yet already she could feel both all around her. Another death in a procession of deaths had occurred; this time close to all of them. Each death that came was close to someone, within some family: she'd said that years ago, saying it only once, not arguing because none of them wanted to have a conversation like that. Mr Leeson slowed as they approached the village of Glenavy, then halted to allow two elderly women to cross the street. They waved their thanks, and he waved back. Eventually he said: 'Herbert's been good.' Hazel did not respond. 'God took him for a purpose,' she imagined Herbert Cutcheon comforting her mother. 'God has a job for him.' 'How's Addy?' Her sister was naturally distressed also, she was told. The shock was still there, raw in all of them. 'That stands to reason.' They slid into a thin stream of traffic on the motorway, Mr Leeson not accelerating much. He said:	imaginou Herbert Cutcheon consolando sua mãe. "Deus tem uma tarefa para ele". – Como está a Addy? A irmã também estava abalada, claro, foi a resposta. O choque ainda não havia passado, ainda doía em todos eles. – É, faz sentido. Eles entraram na rodovia, em um fluxo de pouco tráfego, sem que Mr Leeson acelerasse muito. – Eu tenho que contar para você o que houve com Milton antes de a gente chegar em casa. – Foram os *provos*? Milton estava envolvido de alguma maneira? – Não chame ele de *provos*, Hazel. Não dê nenhum título a eles. Eles não são dignos de um título. – A gente tem que chamar de alguma coisa. – Não foram eles. Não havia nenhuma razão para isso. Hazel, a quem só haviam dito que seu irmão havia morrido de forma violenta - baleado por intrusos quando estava sozinho em casa - ficou sabendo que Milton insistia que havia recebido a visita sobrenatural de uma mulher. Ela ficou

"I have to tell you what it was with Milton before we get home.'

'Was it the Provos? Was Milton involved in anyway?'

'Don't call them Provos, Hazel. Don't give them any kind of title. They're not worthy of a title.'

'You have to call them something.'

'It wasn't them. There was no reason why it should have been.'

Hazel, who had only been told that her brother had died violently - shot by intruders when he was alone in the house - heard how Milton had insisted he'd received a supernatural visitation from a woman. She heard how he had believed the woman was the ghost of a Catholic saint, how he had gone to the priest for information, how he had begun street-corner preaching.

'He said things people didn't like?' She suggested, ignoring the more incredible aspect of this information.

'We had to keep him in. I kept him by me when we worked, Garfield wouldn't address him.'

sabendo que ele acreditava que a mulher fosse o fantasma de uma santa católica, que ele tinha ido ao padre em busca de informações, que havia começado a pregar pelas esquinas.

– Ele disse coisas que as pessoas não gostaram de ouvir? sugeriu ela, passando por cima dos aspectos mais inacreditáveis da informação.

– Nós tivemos que trancar ele dentro casa. Eu ficava por perto enquanto a gente trabalhava, e Garfield se recusava a falar com ele.

– Vocês trancaram ele dentro de casa?

– O coitado do Milton não estava batendo bem da cabeça, Hazel. Ele ficava bem por algum tempo, semanas, às vezes, até mais. Então, de repente, ele começava a falar da mulher do pomar. Ele queria percorrer os seis condados para pregar sobre ela. Ele me disse isso. Ele queria contar sua história em cada cidade aonde fosse. Até o coitado do Dudgeon McDavie entrou na história.

– O que você quer dizer com trancaram ele em casa?

– Às vezes a gente tinha que trancar a porta do quarto dele. Milton não sabia o que estava fazendo, menina. A gente teve que se livrar da bicicleta dele, mas mesmo assim ele ia a pé. Umas duas vezes, sábado de tarde, ele foi caminhando e eu e Herbert tivemos que trazer ele de volta.

– Meu Deus!

'You kept him in?'

'Poor Milton was away in the head, Hazel. He'd be all right for a while, maybe for weeks, longer even. Then suddenly he'd start about the woman in the orchard. He wanted to travel the six counties preaching about her. He told me that. He wanted to stand up in every town he came to and tell his tale. He brought poor Dudgeon McDavie into it.'

'What do you mean, you kept him in?'

'We sometime had to lock his bedroom door. Milton didn't know what he was doing, girl. We had to get rid of the bicycle, but even so he'd have walked. A couple of times on a Saturday he set off to walk, and myself and Herbert had to get him back.

'My God!'

'You can't put stuff like that in a letter. You can't blame anyone for not writing that down for you. Your mother didn't want to. "What have you said to Hazel?" I asked her one time and she said "Nothing," so we left it.'

'Milton went mad and no one told me?'

'Poor Milton did, Hazel.'

Hazel endeavoured to order the confusion of her thoughts.

– Não dá para pôr coisas assim numa carta. Você não pode culpar ninguém por não ter escrito a você sobre isso. Sua mãe não queria. "O que você disse a Hazel?" eu perguntei uma vez, ela disse "Nada". Então ficou por isso mesmo.

– Milton enlouqueceu e ninguém me contou nada?

– Foi isso que aconteceu com o coitado do Milton, Hazel.

Hazel se esforçou para pôr ordem na confusão de seus pensamentos. Imagens se formavam: a chave virando na porta do quarto, a família como parecia ter ficado, seus pais e os dois filhos que sobraram agora uma dupla carga - o mongolismo vazio de Stewart e os disparates de Milton. "Atiraram no Milton", ela disse ao marido depois do telefonema, chocada com a ideia de que Milton, ao que parecia, tinha se envolvido como Garfield, sem dúvida aliciado por Garfield. Desde então, essa suposição havia permanecido.

Eles saíram da rodovia, passaram por Craigavon e, novamente, seguiram por estradas secundárias. Aqui é a minha casa, Hazel se pegou refletindo naquela paisagem familiar, essa lembrança parecendo discrepante entre pensamentos menos tranquilos. Mesmo assim, apesar do motivo de sua visita, apesar do emaranhado de fatos perturbadores apresentados a ela nesta viagem, ela quis se permitir aquele momento, fechar os olhos e se deixar acreditar que havia uma espécie de prazer em estar de volta ao lugar que era o dela. Logo eles chegariam a Drumfin, e depois, a Anderson's Crossroads. Eles passariam pelo Chuchulainn Inn, virando antes de chegar à vila. Então, tudo seria familiar,

Pictures formed: of the key turned in the bedroom door; of the household as it had apparently become, her parents, two remaining children a double burden - Stewart's mongol blankness, Milton's gibberish. 'Milton's been shot,' she had said to her husband after the telephone call, shocked that Milton had apparently become involved, as Garfield was, drawn into it no doubt by Garfield. Ever since, that assumption had remained.

They left the motorway, bypassed Craigavon, then again made their way on smaller roads. This is home, Hazel found herself reflecting in that familiar landscape, the reminder seeming alien among thoughts that were less tranquil. Yet in spite of the reason for her visit, in spite of the upsetting muddle of facts she'd been presented with on this journey, she wanted to indulge the moment, to close her eyes and to let herself believe that it was a pleasure of some kind to be back where she belonged. Soon they would come to Drumfin, then Anderson's Crossroads. They would pass the Cuchulainn Inn, and turn before reaching the village. Everything would be familiar then, every house and cottage, trees and gateways, her father's orchards.

'Take it easy with your mother,' he said. 'She cries a lot.'

'Who was it that shot Milton?'

'There's no one has claimed who it was. The main concern's your mother.'

cada casa e cada *cottage*, as árvores e os portões, os pomares de seu pai.

– Vá com calma com sua mãe, disse ele. Ela chora muito.

– Quem foi que atirou no Milton?

– Ninguém disse que sabia quem foi. A maior preocupação é com sua mãe.

Hazel não disse nada, mas quando o pai começou a falar de novo ela o interrompeu.

– E a polícia?

– Finmoth não quer tirar conclusões apressadas.

O carro passou pela casa dos Kissane, cor de rosa e respeitável, pés de espora crescendo no jardim da frente. Em seguida veio o estábulo em ruínas bem no meio do campo do Malone, três de seus muros de pedra ainda de pé, o quarto desmoronado, o telhado apodrecido de ferrugem. Então, apareceram os pomares e o portão pintado de preto através do qual dava para ver o riacho ao fundo da encosta íngreme.

Seu pai entrou com o carro no quintal da casa da fazenda. Um dos cachorros latiu pinoteando de um lado para o outro, abanando o rabo como sempre fazia quando o carro voltava.

– Bem, aqui estamos. Com esforço, Mr Leeson tentou dar as boas-vindas. – Ainda dá para reconhecer o lugar.

Hazel didn't say anything, but when her father began to speak again she interrupted him.

'What about the police?'

'Finmoth's keeping an open mind.'

The car passed the Kissane's house, pink and respectable, delphiniums in its small front garden. Next came the ruined cowshed in the middle of Malone's field, three of its stone walls standing, the fourth tumbled down, its disintegrating roof mellow with rust. Then came the orchards, and the tarred gate through which you could see the stream, steeply below.

Her father turned the car into the yard of the farmhouse. One of the dogs barked, scampering back and forth, wagging his tail as he always did when the car returned.

'Well, there we are.' With an effort Mr Leeson endeavoured to extend a welcome. 'You'd recognize the place still!'

In the kitchen her mother embraced her. Her mother had a shrunken look; a hollowness about her eyes, and shallow cheeks that exposed the shape of bones beneath the flesh. A hand grasped at one of Hazel's and clutched it tightly, as if in a plea for protection. Mr Leeson carried Hazel's suitcase upstairs.

Na cozinha, a mãe a abraçou. Ela parecia ter murchado, olhos fundos e faces chupadas deixando ver os ossos sob a carne. Uma mão agarrou a de Hazel apertando forte, como se a pedir proteção. Mr Leeson levou a mala de Hazel para o andar de cima.

– Senta. Com a mão livre, Hazel puxou uma cadeira da mesa e, com cuidado, fez a mãe se sentar. Seu irmão sorria para ela do outro lado da cozinha.

– Ah, Stewart!

Ela o beijou, abraçando seu corpo desengonçado. Espinhas desfiguravam sua testa larga, o cabelo cortado curto pinicou incomodamente seu rosto.

– A gente devia ter visto, sussurrou Mrs Leeson. A gente tinha que ter percebido.

– Não dava para perceber. Claro que não dava.

– Ele tinha sonhado com alguma coisa. Ele só ficava falando disso.

Hazel se lembrou de seus próprios sonhos quando tinha a idade de Milton, meio que sonhos porque, às vezes, ela estava acordada - você fechava os olhos e podia fazer Mick Jagger sorrir para você, ou ouvir a música do U2 ou do The Damage.

'Sit down.' With her free hand Hazel pulled a chair out from the table and gently eased her mother toward it. Her brother grinned across the kitchen at her.

'Oh, Stewart!'

She kissed him, hugging his awkward body. Pimples disfigured his big forehead, his spiky short hair tore uncomfortably at her cheek.

'We should have seen.' Mrs Leeson whispered. 'We should have known.'

'You couldn't. Of course you couldn't.'

'He had a dream of something. That was all he was on about.'

Hazel remembered the dreams she'd had herself at Milton's age, half-dreams because sometimes she was awake - close your eyes and you could make Mick Jagger smile at you, or hear the music of U2 or The Damage. 'Paul Hogan had his arms round me,' Addy giggled once. Then you began going out with someone and everything was different.

'Yet how would he know about a saint?' her mother whispered. 'Where'd he get the name from?'

Hazel didn't know. It would have come into his head, she

"Paul Hogan estava abraçado comigo", Addy disse uma vez, às risadinhas. Então, você começava a sair com alguém e tudo ficava diferente.

– Mas o que ele podia saber sobre uma santa? murmurou a mãe. – De onde ele tirou esse nome?

Hazel não sabia. Podia ter entrado na cabeça dele, ela disse a si mesma, mas não repetiu a observação em voz alta. Apesar do que ela dizia, a mãe não queria pensar nisso. Além disso, talvez fosse mais fácil para a mãe acreditar que o filho tivesse enlouquecido, ou talvez isso ainda piorasse mais as coisas. Não dava para saber, não dava para dizer, ouvindo sua voz ou olhando para seu rosto.

– Não deixe isso te atormentar tanto, pediu ela. Não torne tudo ainda pior para você mesma.

Mais tarde, Addy e Herbert Cutcheon estavam na cozinha. Addy fez chá e despejou biscoitos em um prato. Herbert Cutcheon estava solene, Addy, quieta. Da mesma forma que o pai, Hazel percebeu, ambos estavam preocupados com a mãe. A preocupação com a mãe era o aspecto prático do luto compartilhado, um meio de fugir dele, um derivativo permitido. Intocado por qualquer emoção, Stewart estendeu a mão para pegar um biscoito coberto de marshmallow cor-de-rosa, os dedos grossos e as unhas roídas feios por um instante contra o bonito e delicado.

– Ele vai ter o melhor funeral que a Igreja puder dar a ele, prometeu Herbert Cutcheon.

said to herself, but she didn't repeat the observation aloud. In spite of what she said, her mother didn't want to think about it. Maybe it was easier for her mother, too, to believe her son had been away in the head, or maybe it made it worse. You wouldn't know that, you couldn't tell from her voice or from her face.

'Don't let it weigh on you,' she begged. 'Don't make it worse for yourself.'

Later Addy and Herbert Cutcheon were in the kitchen. Addy made tea and tumbled biscuits on a plate. Herbert Cutcheon was solemn, Addy subdued. Like her father, Hazel sensed, both of them were worried about her mother. Being worried about her mother was the practical aspect of the grief that was shared, an avenue of escape from it, a distraction that was permitted. Oblivious to all emotion, Stewart reached out for a biscuit with pink marshmallow on it, his squat fingers and bitten nails ugly for an instant against the soft prettiness.

'He'll get the best funeral the Church can give him,' Herbert Cutcheon promised.

*

Garfield stood a little away from them, with a black tie in place and his shoes black also, not the trainers he usually wore. Looking at him across the open grave, Hazel suddenly knew. In ignorance she had greeted him an hour ago in the

*

Garfield postou-se um pouco afastado deles, de gravata preta e sapatos também pretos, não os tênis que costumava usar. Olhando para ele por cima da cova aberta, Hazel, de repente, entendeu. Sem nada saber, ela o havia cumprimentado uma hora atrás na casa da fazenda, havia ficado perto dele na igreja, visto quando ele deu um passo a frente para carregar o caixão. Agora, no cemitério sombrio, essas imagens surgiram sob uma nova luz. A vergonha havia sido exorcizada, o silêncio silenciosamente pactuado.

– *Guardarei a minha boca como uma mordaça*, proclamou Herbert Cutcheon, a voz pesada com a solenidade eclesiástica que era deixada de lado assim que seus deveres profissionais terminavam, que nunca era usada nas tardes de domingo na sala de trás da casa de fazenda. *Porque foi a vontade de Deus Todo-Poderoso.*

Terra foi jogada sobre o caixão. - *Pai Nosso que estás no céu*, Herbert Cutcheon declarou como de praxe, e Hazel olhou para os lábios de Garfield, uníssonos com os de Addy e os dos pais. Stewart também estava lá, fazendo um barulho de vez em quando. Mrs Leeson levou um lenço ao rosto, se agarrando ao marido num sol forte repentino. - *Perdoai as nossas ofensas*. Garfield pronunciou essas palavras, também.

Com calma amarga, Hazel deixou que o fato se encaixasse no lugar. Milton tinha sido avisado. Até mesmo Garfield havia

farmhouse; they had stood together in the church; she had watched while he stepped forward to bear the coffin. Now, in the bleak churchyard, those images were illuminated differently. The shame had been exorcised, silence silently agreed upon.

'*I will keep my mouth as it were with a bridle*,' Herbert Cutcheon proclaimed, his voice heavy with the churchiness that was discarded as soon as his professional duties ceased, never apparent on a Sunday afternoon in the back room of the farmhouse. '*For as much as it hath pleased Almighty God*.'

Earth was thrown on to the coffin. '*Our Father who art in heaven*,' Herbert Cutcheon suitably declared, and Hazel watched Garfield's lips, in unison with Addy's and their parents'. Stewart was there too, now and again making a noise. Mrs Leeson held a handkerchief to her face, clinging on to her husband in sudden bright sunshine. '*And forgive us our trespasses*.' Garfield mouthed the words too.

With bitter calmness, Hazel allowed the fact to settle into place. Milton had been told not to. He had been told, even by Garfield himself, that you had fancies when you were fifteen. He had been told that talking about a Catholic saint was like the Catholics claiming one of their idolatrous statues had been seen to move. But in spite of all that had been said to him Milton had disobeyed. 'Your bodies a living sacrifice,' Hazel's Great-Uncle Willie used to thunder, steadfast in his certainty. Prominent among the mourners, the old man's granite features displayed no emotion now.

dito a ele que, aos quinze anos, você tem fantasias. Ele foi avisado de que falar de uma santa católica era a mesma coisa que os católicos dizerem que viram uma daquelas estátuas idólatras se mexendo. Mas, apesar de tudo o que havia sido dito a ele, Milton desobedeceu. "Vossos corpos, sacrifícios vivos", o velho Willie, tio-avô de Hazel, costumava tonitroar, férreo em sua certeza. Proeminente entre os presentes, o rosto de granito do velho homem não demonstrava qualquer emoção, agora.

– Amém, disse Herbert Cutcheon, e os enlutados murmuraram, e Mrs Leeson soluçou. Hazel chegou mais para perto dela, e Addy fez o mesmo, recebendo-a dos cuidados do pai. Todos eles sabiam, os pensamentos de Hazel continuaram: seu pai sabia, e sua mãe, e Addy e Herbert Cutcheon. Era fato sabido em todas as casas das redondezas, era fato sabido em alguns bares e clubes de Belfast, onde a reputação de durão de Garfield havia sido posta em cheque e depois, engrandecida.

– Está tudo bem, mãe, sussurrou Addy quando as três mulheres se afastavam da sepultura, mas Hazel não tentou consolar a aflição da mãe porque sabia que não ia conseguir. Sua mãe ia levar para o próprio túmulo, ainda viva dentro dela, a agonia escaldante do que acontecera. Seu pai ia se lembrar dia da ocorrência a cada uma das marchas de julho que ainda lhe restavam. A família jamais falaria sobre o dia mas, em sua dor, diriam a si mesmos que a morte de Milton era como as coisas eram, como as coisas tinham que ser: este seria seu único consolo. O terreno perdido havia sido reconquistado.

'Amen,' Herbert Cutcheon prompted, and the mourners murmured and Mrs Leeson sobbed. Hazel moved closer to her, as Addy did, receiving her from their father's care. All of them knew, Hazel's thoughts ran on: her father knew, and her mother, and Addy, and Herbert Cutcheon. It was known in every house in the neighbourhood; it was known in certain Belfast bars and clubs, where Garfield's hard-man reputation had been threatened, and then enhanced.

'It's all right, mother,' Addy whispered as the three women turned from the grave, but Hazel did not attempt to soothe her mother's distress because she knew she could not. Her mother would go on to her own grave with the scalding agony of what had happened still alive within her; her father would be reminded of the day of the occurrence on all the July marches remaining to him. The family would not ever talk about the day, but through their pain they would tell themselves that Milton's death was the way things were, the way things had to be: that was their single consolation. Lost ground had been regained.